

67 50634

Helel példány

# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

XLIII. KÖTET



KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1929







ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ







# ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK  
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

XLIII. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1929





50634





## TARTALOM.

	Lap
HEKLER ANTAL: Új adatok az antik portraitművészethez.....	1
SZALAY ÁKOS: Ásatások Pergamonban .....	15
BANNER JÁNOS: Adatok a körömmel díszített edények kronológiájához .....	23
HILLEBRAND JENŐ: Újabb ásatásaim a zagyvapálfalvai bronzkori urnatemetőben .....	35
ROSKA MÁRTON: A székellyhídi őskori aranylelet .....	41
KUZSINSZKY BÁLINT: Kiadatlan római köemlékek Szentendrén .....	45
BUDAY ÁRPÁD: A magyarföldi limeskutatások .....	58
FETTICH NÁNDOR: Adatok az ősgermán állatornamentumok II. stílusának eredet- kérdéséhez .....	68
OTTO VON FALKE: A szent korona .....	125
BALOGH JOLÁN: A magyarországi szent György-ábrázolások forrásai .....	134
GENTHON ISTVÁN: Az apostolvértanúságok mestere .....	156
WILHELM SUIDA: Leonardo lovasábrázolásai .....	182
PIGLER ANDOR: Vallási vonatkozású szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban .....	193
RÉH ELEMÉR: Adatok a régi pesti kálvária történetéhez .....	202
OBERSCHALL MAGDA: Az egri vármegyeház kovácsolt vaskapui és helyük a hazai és európai vasművészetben .....	223

### Kisebb közlemények.

IFJ. SAÁD ANDOR: A Bükk-hegységben végzett újabb kutatások eredményei.....	238
LOVAS ELEMÉR: A bágyog-gyűrhegyi népvándorlási temető .....	248
SCHUPITER ELEMÉR: Övdíszítő műgyakorlat a hún ötvösművészetben .....	258
LUKSICS PÁL: Miniature egy XV. századból származó misekönyvből.....	265
OBERSCHALL MAGDA: Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintése .....	268
LUKSICS PÁL: Bini Antal olasz képkereskedő Budán a XVI. század elején .....	269
LUKSICS PÁL: Magyar bajtársi igazolvány 1580-ból .....	270
TÖMÖRY EDITH: Az Esterházy Madonna előkészítő vázlatának egy másolata .....	272
BALOGH JOLÁN: Újabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez .....	273
GOMBOSI GYÖRGY: Jegyzetek a Ráth György-Múzeum katalógusához .....	280
A kisdíói «Petronius-sírkő» .....	282

## Könyvismertetések.

Lap

- HANS MÜHLESTEIN: Die Kunst der Etrusker. I. Die Ursprünge. Berlin 1929. —  
 Derselbe: Die Geburt des Abendlandes. Potsdam 1929. (*Calice*) ..... 283
- Reallexikon der Vorgeschichte unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter  
 herausgegeben von Max Ebert. I—XIV. kötet, Berlin, Walter de Gruyter  
 & Co. 1924—1929. (*Juhász*) ..... 284
- Archæologia Hungarica. (A Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának  
 kiadványai. Szerkeszti: Hillebrand Jenő. 1—4. kötet. Budapest, 1926—  
 1929.) (*Banner*) ..... 295
- LADISLAS GÁL: L'Architecture Religieuse en Hongrie du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles.  
 Paris, Librairie Ernest Leroux. 1929. (Études d'art et d'archéologie publiées  
 sous la direction d'Henri Focillon.) XV+300 old. (*Krompecher*) ..... 297
- Újabb Leonardó-irodalom. (*Péler*) ..... 299
- Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Rudolf Busch. Hildesheim und  
 Leipzig, 1928. (*Oberschall*) ..... 307
- DAGOBERT FREY: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Welt-  
 anschauung. Filser Verlag 1929. (*Zádor*) ..... 310



## NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

- Aedicula: 52, s köv.  
 Aeneolithikus periodus: 44.  
 Akadémiai Arch. Bizottság: 62, s köv.  
 Albrecht oltár mestere: 162.  
 Alexander szarkofág: 144.  
 Altdorfer: 179, 266.  
 Altichiero: 142.  
 Amsterdam: 201.  
 Antoninus Pius: 6.  
 Aquila János: 140, s köv.  
 Arad: 85, s köv.  
 Arcimboldi: 186.  
 Aribert könyvtábla: 130.  
 Aristoteles: 14, 194; portréja: 14, 6 b) kép.  
 Athén: 9, 14.  
 Athreus reliquarium: 130.  
 Attalos I.: 22.  
 Ávarkor: 68, s köv.; 248, s köv.  
 Ásatások: pergamoni 15, s köv.; őszent-  
 iváni 23; istállóskői 239, s köv.; Szeleta  
 barlangi: 238, 242, s köv.; bágyog-  
 gyűrhegyi: 248, s köv.; szentes-nagy-  
 hegyi: 258, s köv.  
 Bajtársi fogadalomlevél: 270, s köv.; 138.  
 kép.  
 Baldass, Ludwig: 156, s köv.  
 Barkóczy Ferenc gr.: 233.  
 Barokk épületek: Budapest Józsefvárosi  
 Kálvária: 201, s köv. 83. kép; Egyetemi  
 templom: 211, s köv. 78. kép; Kaas  
 Ivor-u. 10. sz. ház 213, 79. kép; Prága.  
 Trója-kastély: 209; Aszód. Podma-  
 niczky-kastély: 209; Bécs. Schönborn-  
 palota Hildebrandtól: 209; Zobor-hegy.  
 Apátság: 209; Esztergom. Vármegye-  
 ház: 214; 80. kép; Jókai Mór-u. 1. sz.  
 ház 216, 82. kép.; Nagytétény, kastély:  
 216, s köv.; Gödöllői kastély: 218;  
 Ráckeve, Savoyai Eugen herceg kas-  
 télya: 220; Fger, Vármegye-ház: 223,  
 s köv.  
 Bartucz Lajos: 97.  
 Bátfai főiskola: 270, s köv.  
 Batthyány József gr. hercegprimás: 206.  
 Beccafumi: 189.  
 Bécs: 163, s köv., 186, s köv.  
 Bécsújhely: 175.  
 Benesch, Otto: 157, s köv.  
 Benintendi, Orsino: 277.  
 Berain, Jean: 231.  
 Bereford Hope kereszt: 132.  
 Bini Antal: 269, s köv.  
 Bismarck: 60.  
 Blondel, I. Fr.: 231.  
 Boccaccio: 194.  
 Bosch, Hieronymus: 194, s köv.  
 Boscoreale: 6.  
 Boston: 14.  
 Botticelli: 192, 273.  
 Brandt, Sebastian: 192.  
 Braunau oltár mestere: 158, s köv.  
 Braune, H.: 164.  
 Breu, Jörg: 170.  
 Brixeni iskola: 162, s köv.  
 Bronzkor: 26, s köv.  
 Brueghel, Jan: 198; Pieter: 198.  
 Brunn: 186.  
 Camicia, Chimenti: 278, s köv.  
 Candido, Adriano: 279.  
 Cartapesta szobrok: 277.  
 Castrum: 45.  
 Ceraiuolo, Antonio del: 278.  
 Chiavennai Pax: 130.  
 Cicero: 9.  
 Cleve, Maerten van: 198, s köv.; fest-  
 ménye a Szépműv. Múzeumban: 198;  
 74. kép; festménye bp. magángyűjte-  
 ményben: 200, 76. kép.  
 Constantinus császár: 126; diadalive: 6.  
 Constantinos Pogonatos érme az ozorai  
 leletben: 75.  
 Conze: 14, s köv.  
 Corvin János: 276.  
 Cranach, Lukas: 193.  
 Crespi, Giuseppe Maria: 192.  
 Császka György: 167.  
 Czobor Béla: 125.  
 Dalton: 125.  
 Deutsch, Niklaus Manuel: 194.  
 Diehl: 125.  
 Díszítőmotívumok: őskor: Körömmel ké-  
 szült díszítőelemek őskori kerámián:

23, s. köv. 11–16. kép; bemélyesztett pontok kidudorodó széllel őskori kerámián: 23; szalagdíszítés őskori kerámián: 25; Fingernagelornament 25; spiral-meander: 26; Tupfenreihen: 26; apróbütykös dísz: 29; tűzdelt szalagos dísz: 30; kétújjal készült csipések kerámián: 30; újjak végighúzásával készült dísz kerámián: 32; félkörös dísz kerámián: 32; újjhegybenyomkodás kerámián: 32; körömdísz és újjhegybenyomkodás kombinációja: 33; zsinegdísz: 33; poncolás aranybogláron: 42; szalagdísz aranybogláron: 42; spirális és félspirális dísz aranybogláron: 43; *római kor*: Griff ábrázolás római kömlékeken: 40, s. köv.; barokk izlésű díszítőelem római kömlékeken: 48, s. köv.; növényi dísz római sírkövön: 52; félpilléres dísz római sírköveken: 52, s. köv.; *népvándorláskor*: Préselt minták avarkori aranytárgyakon: 69, s. köv.; fonatos dísz és bemélyített központú köröcskék avarkori aranytárgyakon: 70; vésett minta és fogazás avarkori aranytárgyakon: 70; rovátkolás avar kard markolatán: 71; ősgermán állatmotívumok a 2. igari lelet tárgyain: 71, s. köv.; *S* alakú szalagdísz a 2. igari lelet tárgyain: 72; állatmotívum dániai vereten: 72, 27. kép *b*); fogazási ornamentika magyarországi leleteken: 73, s. köv.; rozettaszerű veret a 2. igari lelet lószerszámán: 76; rozettaszerű veret a dunapentelei avar lovassírban: 76; rekeszes rozetta üveggel kirakva a népvándorláskor II. csoportjának aranykorongjain: 78; rovátkolt drót illetve gyöngysorszegély az igari aranykorongokon: 78; nagyobb üres gömbökből álló dísz az ozorai aranykorongokon: 78; vésés és poncolás a keszthelyi szíjvégeken: 78; felületen egyedülálló rekeszek a gátéri és győri leleteken: 79; griff alakok, állatküzdélmű jelenetek növényi motívumok a népvándorláskori emlékeken: 79, s. köv.; szalag ornamentika a főnlaki és igari szíjvégeken: 86; geometrikus dísz a főnlaki préselőmintán: 86; permosibérien állatornamens stílus: 91; simafelületű félgömbcsoportok népvándorláskori bronzon: 95; állat-láb motívum a berlini Altes Museum skytha aranydarabjain: 95; halattépő madár, párdüfej, ragadozó madár motívumai skytha aranytárgyakon: 95; fogazási ornamentika oroszországi és szibériai készítményeken: 101, s. köv.; kettős és hármasonású szalag-

dísz népvándorláskori fémtárgyakon: 103; ló- és párdükküzdelem szibériai aranylemezen: 106; pont-vonaldísz szibériai aranylemezen: 106; u. n. Lábmotívumok: 106; Palmettadísz lábmotívum mellett: 106; vadkan- és oroszlánalakok a Don deltájából származó kardhüvelyvereten: 107; klasszikus eredetű díszítőmotívumok oroszországi sírleleteken, ovumsorozat, griffek és szarvasküzdélme: 107; germán és kínai állatornamentika: 108; csonka kúpalakú díszek avar leleten: 108; tompaorrú és kampócsőrű állatfejpár motívum: 109, s. köv.; Ősgermán állatornamentika eredete: 109, s. köv.; 1 a) szalagú ptykék népvándorláskori bronzon: 128; Rautenmuster: 128; Rautenmuster a limburgi Staurothekán és a chiavennai Paxon: 130; Ciprusornamens a Szt. András reliquiáriumon: 130; stilizált levélmotívum girland XV. századbéli miniatúrán: 266.

Dívald Kornél: 163.

Dornyai Béla: 97.

Drezda: 14.

Dunapentele: 64, 76.

Dunaszobor a firenzei Ponte S. Trinità-n: 279.

Dürer Albert: 179, 266, s. köv.; metszetei: Kis rézmetszet. Passio: 268; Nagyfametszet. Passio: 268; Kis fametszet. Passio: 268.

Eger: 223, s. köv.

Esztergom: 159, s. köv.

Eszterházy Madonna: 272; előkészítő vázlat: 272.

Eupatorportrait: 14.

Ezredéves orsz. kiállítás: 224.

Festmények: *a) falfestmények*. Boscoreale villa falán Menedemos alakja: 6; Szt. György ábrázolás a jáki templom falán: 135, s. köv.; Szt. György ábrázolás a genovai dóm freskóján: 136, 38. kép; Mártonhelyi templom freskói: 140, s. köv. 40. kép; Alnakeréki freskók: 140, s. köv. 41. kép; Velo d'Asticoi Szt. György fresko: 142, 43. kép; Avignoni Notre Dame des domes Szt. György freskója: 142, 42. kép; Vatikáni Stanzák 189; Salviati freskója a firenzei P. Vecchióban: 189, 70. kép; Sodoma: Szt. Benedek megkísértetése; Siena: 186, 69. kép;



Vöröskláštrum freskói: 268; Vasari freskói a firenzei Pal. Vecchióban: 189, 273, s. köv. 141. kép; Botticelli: Belpoklosok áldozata a Cap. Sistinában: 274; *b) táblaképek*: Klosterneuburgi Lípót-kápolna verdúni oltára: 159; Máriazelli Madonna: 159; Szt. Lambrecht apátság oltára: 159; Bárti képek: 159; Szt. Háromság a londoni Nat. Galleryben: 160; Ernst der Eiserne fogadalmi képe: 160; Judás csókja, Krisztus születése, Mennybemenetel az esztergomi képtárban: 161; Kolozsvári Tamás-kálváriája: 161; Krisztus születése a bp. Sz. Múz.-ban: 161; Krisztus bevonulása, Utolsó vacsora, Judás csókja, Krisztus gúnyolása a bp. Szépm. Múzeumban: 161; Nürnbergi körülmételés: 162; Királyok imádása, József és Mária eljegyzése a bécsi Kunsthist. Múzeumban: 163, s. köv., Angyalí üdvözlés, Krisztus születése, Bemutatás a templomban, Mária születése, Mária templombamenetele, Krisztus rokonsága a kassai Rákóczi-múzeumban: 163, s. köv.; Kassai főoltár képei: 163; Bártfai Szt. Egyed-templom főoltárának elpusztult szárnyképei: 166; Schottenstift-sorozat a bécsi skót bencések kolostorában: 166; Orsolya legenda Lillienfeld: 167; Menekülés Egyiptomba és Hazatérés a bécstűj helyi cisztercita kolostorban: 167; Kálvária a Szt. Flórián apátságban: 167; Apostolvértanúságok a pozsonyi mélyúti kápolnában, a bp. Szépműv. Múzeumban, a frankfurti Städtisches Institutban: 167; Budapesti magángűjteményben: 168; Szt. János és Szt. Pantaleon képe a göttweigi apátságban: 174; Braunaui pékoltár képei: 171, s. köv.; Kassai főoltár passióciklusa: 174, s. köv.; Krisztus ostromozása a krakói templomban: 175; Florian Winkler epitafium, Bécstűj hely: 175, s. köv.; Mikó János: Krisztus születése: 176, s. köv. XXIV. t.; Héthársi képtáblák: 266; Bártfai Mária látogatása Hans Köhlertől: 268; Férfiarc kép S. del Piombótól a Szépműv. Múz.-ban: 186; Szt. Lőrincz mártírúma Girolamo da S. Crocetoól Nápolyban: 186; Barátok dözsölése H. Boschtól a Louvre-ben: 196, s. köv.; Farsangi jelenet(?) Marten v. Cleevetől a Szépműv. Múzeumban: 198, s. köv.; Parasztlakodalom Marten v. Cleevetől bp. magángűjteményben: 200; Adriaen van de Venne: Lelkek halászata, Amsterdam: 201; Eszterházi Madonna Ra-

faeltől a Szépműv. Múzeumban: 272, s. köv.; Madonna Niccolo Rondinellitől Ráth Gy. múzeum: 280; Női arc kép Seb. del Piombótól u. ott: 280; A házasságtörő asszony Tiziantól u. ott: 280; Férfi arc kép Giov. Batt. Moronitól u. ott: 280; Augustus Nani arc képe Domenico Tintoretótól u. ott: 280; Férfi arc kép Jacopo Bassanótól u. ott: 280; Az angyal megjelenik Joachimnak Leonardo Bassanótól u. ott: 280; Briseis visszaszolgáltatása Rubens műhelyéből u. ott: 281; Isaac v. Ostade műve u. ott: 281; Rembrandt műve u. ott: 281; Női arc kép Jan Lievenstől u. ott: 281; Miniaturák. Szt. György-miniatura a vatikáni Codice di S. Giorgióból: 144, s. köv., 45., 48. kép; Lovas miniatura az Anjou-bibliában: 148, 49. kép; Iniciale miniatura egy XV. sz. misekönyv kitépett lapján a zsélyi Zichy-levéltárban: 265, s. köv., 137. kép.

Finály Gábor: 60, s. köv.

Firenze: 189, 273, s. köv.; Pal. Vecchio: 189, 273, s. köv.; Bargello: 192; Pal. Strozzi: 274; SS. Annunziata: 276, s. köv.; Catasto 278; Ponte S. Trinità: 279.

Fischer v. Erlach, Joh. Bernh.: 202.

Fischer, Sigismund: 230.

Frankfurt: 167.

Fries, Hans: 170.

Frueauf, Rueland: 156, s. köv.

Galieno, Raffaello da: 279.

Genova: 136.

Géza koronája: 125, s. köv.

Grassalkovich Antal: 210, 219.

Grille d'Honneur: 231.

Grimschitz, Bruno: 203, s. köv.

Grünwald: 170.

Gyula: 103.

Habsburgok: 276, s. köv.

Hadrianus: 6.

Halleini oltár mestere: 162.

Hampel: 47, s. köv.

Hargita limes: 66.

Heiligenkreuzi mester: 160.

Hekler: 182.

Henszlmann Lapok: 202.

Héré de Corny: 232.

Herma: 4; hermapillér: 211.

Herodes Attikos: 9.

Herzogenburgi mester: 158.

Hildebrandt, Joh. Lukas v.: 202, s. köv.

Hillebrandt, Fr. Anton: 210, 219.

Hohenfurti mester: 159.

Holbein, ifj.: 193, s. köv.

Huber, Wolf: 193.

Hugelshofer, W.: 156, s. köv.

Humann: 14, s. köv.

- Hunyadi János: 276, s. köv.; fogadalmi szobra a firenzei SS. Annunziatában: 276, s. köv.; 1444-i hadjárata: 276.
- Ipolyi Arnold: 125.
- Ippolito d'Este esztergomi érsek: 278.
- Justinianus cs.; érme a kunágotai leletben: 76.
- Jagellók: 276.
- Jankovich Miklós: 162.
- Kálváriák: Bpest-Józsefvárosi kálvária: 201, s. köv.; váci kálvária: 210; gödöllői kálvária: 210; mogoródi kálvária: 210.
- Kalvin: 194.
- Kannibalizmus: 241, s. köv.
- Karoling-kor: 125, s. köv.
- Kassa: 163.
- Kassai István mester: 229.
- Katholicizmus 193, s. köv.
- Kavicskultusz: 38.
- Kecskemét: 68, s. köv.
- Klupfell, Joh. Conrad: 198.
- Knackfuss, H.: 16.
- Kolozsvári Tamás: 161, s. köv.
- Kolozsvári Testvérek: 148, s. köv.; prágai Iovás Szt. György-szobruk: 148, s. köv.
- Komárom: 279.
- Kondakow: 125.
- Konstatinápoly: 16.
- Kopenhága: 14.
- Koronák: Szt. István koronája: 125, s. köv.; Géza koronája: 125, s. köv.; Monomachos korona: 128.
- Kovácsolt vasrácsok: Bpest-Józsefvárosi kálvária rácsa Millertől és Mayer-től: 207; egri vármegyeház kapui: 223, s. köv.; 84., s. köv. képek; kassai dóm szentségházának vasajtaja Kassai István mestertől: 229; bártfai Szt. Egyed-templom, máriafalvi templom, kisszebeni és lápispataki templomok szentségházartató ajtóit: 229; pozsonyi dóm szentségházajtaja Sigismund Fischertől: 230; lőcei Thurzó-ház folyosórácsa: 230; lőcei Szt. Jakab-templom szentélyrácsa: 230; sérci temetőkereszt: 230; Hall-i templomi szentélyrács: 231; Château de Maisons sur Seine vaskapui: 232; versaillesi vasrácsok: 232; anders-i Jardin Botanique vaskapui: 232; párizsi Bois de Boulogne-beli Château Bagatell kapuja: 232; sens-i érseki palota kapuja: 232; nancy-i Place de Stanislas vasrácsai Jean Lamourtól: 232; párizsi École Militair és Palais de Justice kapui: 233; augsburgi Heiligenkreuz-templom vasrácsa: 234; gráci dóm szentélyrácsa: 234; St. Florian-apátság rácsa: 234; Johanniskapelle an der Donau rácsai: 234; Schlosshof an der March nagy vaskapuja: 234; bécsi Belvedere kapui: 234; prágai Coll. Clementinum perspektivikus rácsa: 234; augsburgi Ulrichskirche rácsa: 234; constanzi dóm rácsa: 234; brühli kastély vasdekorációja: 234; mannheimi jezsuita templom rácsa: 234; roggenburgi templom rácsa: 234; salzburgi Peterskirche rácsozata: 234; würzburgi Residenz rácsa J. G. Oegg-től: 234; eszterházi vaskapu: 236; kassai Klobusiczky-sírkerezt: 236; szepesolaszi csengetyűtartó: 236; pozsonyi Eszterházy-palota vaskapuja, erkély- és ablakrácsai: 236, 88. kép; pozsonyi cégértartók: 236, 89. kép; eperjesi gör. kath. kápolna kapuja: 236, 90. kép; tihanyi apátsági templom oltárrácsa: 237.
- Kurth, Betty: 157.
- Kuzsinszky: 60, s. köv.
- Lamour, Jean: 232, s. köv.
- La Tène-kor: 28.
- Laubwerk és Bandelwerk: 233.
- Leányvár: 64.
- Lélekkövek: 38.
- Leonardo: 182, s. köv. Lovasábrázolásai: 182, s. köv.
- Leszinszky Szaniszló: 232.
- Lichtenstein mester: 158, s. köv.
- Limburgi ereklyetartó kereszt: 126, s. köv., XX. tábla.
- Limes Daciens: 66.
- Limeskutató: 58, s. köv.
- Linkiss Antal plébános: 206, s. köv.
- Linzi kálvária mestere: 158, s. köv.
- London: 6, 160, 281.
- Longobárd fibulák: 109.
- Lorenzo Magnifico: 273.
- Louis XV: 232, XVI. 232.
- Lovasábrázolások: Benedek alországbíró pecsétjén: 140; Alexander-szarkofágon: 144; István herceg pecsétjén: 148, 50. kép; német és osztrák pecsétteken: 151; Szapolyai István síremlékén: 152, 53. kép; Verrocchio vázlatkönyvben Francesco di Simonetól: 154; II. Ulászló tallérjain: 155; Szépműv. Múzeum Leonardónak tulajdonított bronz: 182, s. köv.; British Museum Leonardo-karcán: 182, s. köv., 163. kép; Piombo férfiarcképének hátterében: 186, s. köv.; Sodoma: Szt. Benedek kísértése c. freskóján: 186, s. köv., 69. kép; Arcimboldi rajza brünni gyűt.-ben: 186, 66. kép; Girolamo da S. Croce Szt. Lőrinc martíriumán Nápolyban: 186, 67. kép; XIV. Lajos lovasszobrocskája: 187, 68. kép; Leone Leoni: Bern. Spina-medailon hátlapján: 187; Valerio Vincentio egy



plakettjén: 187; Leonardo: Királyok imádása háttérében: 187; budapesti bronz lovasnélküli másodpéldánya New-Yorkban: 188; Anghiari csata lovasábrázolásai: 189, s köv.; Rubens lovasábrázolásai: 190; Gius. Maria Crespi rézkarcán: 192; berlini Bachstitz gyűjt. paduai bronzlova: 192, 41. kép; Bargello bronz lovása: 192, 42. kép; Hunyadi János lovasszobra a firenzei SS. Annunziatában: 276, s köv.

Lucius Ampelius: 14; Liber Memoria-lisa: 14.

Luther: 194.

Lykurgos-féle Sophokles-szobor: 1.

Lysippos: 4.

Lysistratos: 4.

Magyar Tud. Akadémia: 61, s köv.

Maiano, Benedetto da: 273.

Malines: 148.

Mansart, Fr.: 232.

Maros: 85; árterülete Főnlakon: 85.

Marosi Arnold: 68.

Marot, Daniel: 231.

Marsilio Ficino: 274.

Martinelli, A. Erhard: 209.

Mátyás király: 273, s köv.; követei Lorenzo Magnifico udvarában: Farkas László, Francesco Fontana, Taddeo Ugoletto, Alexander Farnoser: 274, s köv.; moldvai hadjárata: 276.

Mayer József: 207.

Mayerhoffer András: 220, s köv.; János: 221; András ifj.: 222.

Meister der Wiener Darbringung: 160.

Melith-család: 266, 270, s köv.; Pál: 272.

Menandros: 14, 6a kép.

Menedemos alakja boscareaei falfestményen: 6.

Mercurius: 46.

Meszes limes: 66.

Migliore, Ferdinando Leopoldo del: 276; Firenze città nobilissima c. Guidája: 276.

Michelangelo: 188, s köv.

Mihalik József: 163.

Mikó János: 158, 176, s köv.

Milano: 126, 130, s köv.; milánói paliotto: 126; Aribert-könyvtábla: 130.

Miller János: 207.

Missilis levelek a Zichy-család zsélyi levéltárában: 266.

Molinier: 125.

Mommsen: 59.

Monomachos korona: 126, s köv.

Montelupo, Paccio da: 277.

Mordant de courrois: 85.

Moszkva: 89, s köv.; Egyetemi Anthropológiai Intézet: 89.

M. S. mester: 170.

Múzeumok, gyűjtemények: *Budapest. a) Nemzeti Múzeum*: avarkori leletek Igarról: 68, s köv.; dunapentelei népvándorláskori lelet: 76, s köv.; Mauthner L. ajándékozta két magyarországi préselt szíjvég 82; főnlaki lelet része: 85, s köv.; ismeretlen lelőhelyű szkíta-kori keresztalakú öntvények: 91; komárommegyei magángyűjteményből származó bronzöntvény: 92; Ráth György-gyűjteményből való bronzöntvény: 92; ugyanennek egy másik változata: 93; ismeretlen lelőhelyű bronztöredékek: 94; Kosfejes bronzöntvény: 100; Jankovich-gyűjteményből származó karmoló állatalak: 102, s köv.; Jankovich-gyűjt.-ből aranycsat és szíjvég: 103; darázs lelet: 77, s köv., XI. tábla; ozorai lelet: 71, s köv., XI–XII. tábla; csepeli lelet: 80, s köv., XII. tábla; zsámbéki lelet: XII. tábla; mátraszelei szkíta lelet: 91, s köv., XVII. tábla; *b) Szépművészeti Múzeum*: Krisztus születése, Krisztus bevonulása, Utolsó vacsora, Judás csókja, Krisztus gúnyolása, középkori képtáblák: 161, s köv.; Apostolvértanúságok képtáblái: 167, s köv.; Piombo: Férfiarckép: 186; Maerten v. Cleve vallási szatirikus festmény: 198, s köv.; Leonardónak tulajdonított lovas kisbronz: 182, s köv.; *c) Ráth György-múzeum*: 92, 280, s köv.; Niccolo Rondinelli: Madonna: 280; Seb. del Piombo: Női arc kép: 280; Tiziano: Házasságtörő asszony: 280; Giovanni Battista Moroni: Férfiarc kép: 280; Domenico Tintoretto: Augustus Nani arc képe: 280; Jacopo Bassano: Férfiarc kép: 280; Leandro Bassano: Az angyal megjelenik Joachimnak 280; Rubens műhelye: Briseis visszaszolgáltatása: 281; Isaac v. Ostade egy festménye: 281; Rembrandt egy festménye: 281; Jan Lievens: Női arc kép: 281; 157. kat. sz. mantegneszk kép: 282; 207. kat. sz. umbriai Madonna: 282; 8. kat. sz. Rembrandt-kép: 282; 22. kat. sz. Van Dyck-kép: 282; 159. kat. sz. Rubens-kép: 282; 153. kat. sz. terrakotta szobor: 282; 203. kat. sz. szobor: 206. kat. sz. szobor: 282; Bpesti magángyűjtemények: Szent András apostol vértanúsága: 168; XXIII. t.; Maerten v. Cleve: Parasztlakodalom: 200, 76. kép; *Athén: Nemzeti Múzeum*: Késő attikai síremlék: 6; Hadrianus-korabeli ifjú mellképe: 9; Menandros portraitja: 14, 6a kép; Aristoteles portraitszobra: 14, 6b kép; *Berlin*:

*Antiquarium*: görög filozófus terrakotta szobrocskája: 1, I–II. tábla; *Altes Museum*: Hadrianus-korabeli ifjú mellképe: 9, 5b kép; oroszországi nagy szkíta lelet: 95, 31. kép; Antik építészeti múzeum: 15; *München. Residenz*: Római portraitfej: 6, 3a–b kép; *Drezda. Albertinum*: 398. sz. portrait: 14; *Kopenhága. Glyptothek Ny Carlsberg*: 464. sz. mellkép: 14; *Párizs. a) Louvre*: Heródes Attikos mellképe: 14; H. Bosch: Barátok és parasztok dőzsölése: 193; *Château de Maisons sur Seine* vaskapui: 232; Tizian: Házasságtörő nő: 280; b) *Musée Cluny*: Napkirály kis elefántszobra: 187, 68. kép. *London. a) British Museum*: Hadrianus-korabeli mellkép: 6; b) *National Gallery*: Szentháromság képe, középkori táblakép: 160; c) *Lord Barrymore gyűjteménye*: Rubens-vázlatok: 281; d) *Soanes Museum*: Hadrianus-korabeli ifjú mellképe: 9, 5a kép; *Boston. Museum*: C. Memmius Cæcilianus Placidus szoborportréja: 14; *Bécs. a) Kunsthistorisches Museum*: Királyok imádása, József és Mária eljegyzése középkori táblaképek: 163; Damiano Mazza: Házasságtörő nő: 280; b) *Lichtenstein Galerie*: Krisztus születése Mikó Jánostól: 176, s. köv., XXIV. t.; Rembrandt: nővére arcképe: 281; c) *Akademie Galerie*: felsőítáliai kép: 186; *Róma. a) Museo Nazionale*: görög férfi márványfeje: 4, III. tábla; b) *Galeria Nazionale*: Rondinelli: Madonna: 280; c) *Pal. Doria*: Rondinelli: Madonna: 280; d) *Pal. Spada*: Aristippos-szobor feje: 6, 3c–d kép; *Vatikán. a) Museo Chiaramonti*: ókori portraitfej: 6, IV. t.; b) *Sala dei Busti*: késő köztársaságkori portré: 9, V. t.; Könyvtár: Codice di San Giorgio: 144, s. köv., 45., 48. kép; *Nápoly, Museo Nazionale*: római férfi arckép: 9, 4. kép; *Milano. Pal. Trivulzio*: kis bronzharcos: 184, s. köv.; *Amsterdam. Rijks Museum*: Adriaen v. de Venne: Lelkek halászata c. festménye: 201; *Brünn. Sammlung dr. Feldmann*: Arcimboldi lovasrajza: 186, 66. kép; *Frankfurt. Städtisches Institut*: Apostolvértanúságok két képe: 167; *Bécsújhely. Városi múzeum*: Florian Winkler epitáfiuma: 175, s. köv.; *Kassa. Rákóczi Múzeum*: brixeni mester körébe tartozó középkori táblaképek: Angyali üdvözlés, Krisztus születése, Bemutatás, Mária születése, Mária templombemenetele,

Krisztus rokonsága: 163, s. köv.; *Kecskemét. Városi Múzeum*: avarkori lelet Igarról: 68: gátéri II. sírleletből XII. t.; *Arad. Múzeumában* a főnlaki lelet egy része: 85, s. köv., XIII. t.; *Gyula. Múzeumában* bronz szíjvég: 103; *Szeged. Városi Múzeum*: sövényházi rézkori lelet: 29; *Székesfehérvár. Múzeumában* avarkori lelet Igarról: 68, s. köv.; *Esztergom. Primási képtár*: Bási képek: 159; Háromosztatú predella: Judás csókja, Krisztus születése és mennybemenetel ábrázolással: 161; Kolozsvári Tamás: Kálvária: 161; *Szentpétervár. a) Eremitage*: Eltegeni lelet: 107; pereščepinai lelet: 80, s. köv., XII. t.; olbiai lelet: 87, s. köv., XIV. t.; Hét testvér: 87, s. köv., XIV. t.; nyugatsibériai aranylemezek: 106, XVIII. t.; Jelizavetovskaja Stanicai lelet: 105, s. köv., XIX. t.; b) *Orosz Arch. Kommissio*: zujevskojei lelet: 85, s. köv., XIII. t.; *Kiev. Múzeum*: volkoveczyi lelet: 87, s. köv., XIV. t.; *Moszkva. a) Történelmi Múzeum*: derevkii lelet: 86, s. köv., XIV. t.; b) *Egyet. Anthropologiai Intézet*: pianobori lelet: 89, 30. kép; *Ufimsk. Múz.*: összegöngyölődött állatalakú készítmény: 91; *Malines. geminaire*: Anjou biblia 148, 49. kép; *Konstantinápoly. Ottomán Múzeum*: pergamoni aranykincslelet: 16; *New-York. Hermaichos-bronz*: 1; *Metropolitain Museumban* a bpesti Leonardo bronz lovasnélküli másodpéldánya: 188.

Műemlékek Orsz. Bizottsága: 61, s. köv. München: 6. Nápoly: 9. Natalis Angelinus Pietro Mediolanensis: 279. Nemzetközi Múzeumszövetség: 125. Neolithikum: 25, s. köv. Neumann, Balthasar: 210, 234. New-York: 1, 188. Niccolo Grosso: 274. Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft: 17. Oegg, J. G.: 234. Ókori portréábrázolások: berlini Antiquarium kis terrakotta filozófusportréja: 1, s. köv., I–II. t.; Lykurgos-féle Sophokles-szobor: 1; Hermarchos-portré New-Yorkban: 1; ismeretlen filozófus portréja Nápoly Mus. Naz.: 4, 1. kép; görög férfiarckép a római Mus. Nazionaleban: 4, III. tábla; antikytherai bronzfej: 4; római férfiarckép a Museo Chiaramontiban: 6, IV. tábla; Antoninus Pius palermói szakállas portraitja: 6; portréábrázolás a Con-



- stantin diadalív medaillonján: 6; Hadrianus-korbéli portré a British Museumban: 6; portréfej a müncheni páncélos szobron: 6, 3 *a—b* kép; portréfej az Aristipposz szoborra illesztve a Pal. Spada-ban: 6, 3 *c—d* kép; késő köztársaságkori portré a vatikáni Sala dei Busti-ban: 9, V. t.; római férfiarckép a Nápolyi Mus. Nazionale-ban: 9, 4. kép; Hadrianus-korbéli ifjú mellképe Berlinben, Soanes Museumban, Athénben: 9, 5 *a—b* kép; Herodes Attikosznak Probalinthos-ban talált mellképe: 14; Glyptothek Ny Carlsberg 464. sz. portréja: 14; Athéni Eupator-portrait: 14; drezdai Albertinum 398. sz. arcképe: 14; bostoni múzeum C. Memmius Caecilianus Placidus portréja: 14; Menandros portré Athén Nemz. Múz.: 14; Aristoteles portré Athén, Nemzeti Múzeumban: 14.
- Orbán Balázs: 66.
- Ortvay Tivadar: 66.
- Óskori eszközök: edények: 23, s köv.; gravette pengék: 238; egyéb auri-gnacion pengék: 238, s köv.; csont-pengék: 238; csontpengék hosszanti barázdával: 238, s köv.; kiskevélyi pengék: 238; véscsatornás csontesz-közök: 239; obsidian pengék: 240; csiszolt kőbalták: 240; csontárák: 240, s köv.; agancsba foglalt eszkö-zök: 240; babérlevél alakú lándzsahegyek: 242, s köv.; behasított bázisú csonteszközök: 245; kaparópenge: 247; egyenes árvéső burinnal: 247; hajlított penge burinnal: 247; nucleus kaparók: 247.
- Óskori kultúrák: Lausitzi kultúra: 26; bylani-platniczi kultúra: 27; La Tène-kultúra: 28; Pichova-kultúra: 28; Trebieka-Pinevi kultúra: 28; tiszai kultúra: 34; oroszországi szkíta kul-túra: 101; pianobori kultúra: 91; auri-gnacion kultúra: 238, s köv.; magdalénien kultúra: 232, s köv.; solutrén kultúra: 242, s köv.
- Óskori telepek és leletek: heilbronni őstelep: 26; Posen-Wilhelmshöhe: 26; Saale vidék: 26; geisendorfi urna-temető: 26; griesefeldi urnatemető: 27; schenkenbergi sírok: 26; zagyva-pálfalvi urnatemető: 35; Troisdorf-Fliegenbergi germán telep: 28; dahl-hauseni telep: 28; Butzov-Mosesbergi telep: 28; rakamazi lelet: 28; Szent-es, Szentesberek, Tűzköveshalom: 28; Szentes-Nagyhegyi leletek: 258, s köv.; Szerbkeresztúr: 29; Ószentiván: 29, s köv.; Bukova-pusztá: 29; Ó-bessenyői telep: 29; szarvas-szappanosi őstelep: 29, s köv.; bodrogkeresz-túri lelet: 32; gyulaíratóti telep: 32; balácapusztai telep: 32; tiszazúgtó-parti neolith telep: 33; Pécs-Makár-tetői lelet: 33; tápszentmiklósi, ordód-babóti, árpási, likócspusztai leletek: 33; pilini leletek: 38; székelyhídi aranylelet: 41; igari népvándorláskori leletek: 68; kunágotai lelet: 70, s köv.; ozorai lelet: 71, s köv.; szent-endrei lelet: 71, s köv.; vendeli lelet: 73; nagymányoki lelet: 73; madarasi lelet: 73; dunapentelei avarkori lovas-sír: 76, s köv.; darázsi lelet: 77, s köv.; keszthelyi leletek: 78; gátéri sírmező: 79, s köv.; győri sírmező: 79; poltavai kincs: 80; csepeli lelet: 80, s köv.; pereščepinai kincslelet: 80, s köv.; főnlaki nagy lelet: 82, s köv.; cikói lelet: 83; mosonsztjánosi lelet: 83; mártélyi lelet: 84; orosz-orosz-szági szkíta leletek: 84, s köv.; kassai lelet: 85, s köv.; zujevszkojei lelet: 85, s köv.; derevkii lelet: 86, s köv.; olbiai lelet: 87, s köv.; vol-koveczyi lelet: 87, s köv.; akojutinczyi lelet: 88; kamavidéki leletek: 89, s köv.; pianobori lelet: 89, s köv.; simfero-poli lelet: 91; mátraszelei szkíta le-let: 91, s köv.; kelemesi lelet: 92, s köv.; gyöngyösi lelet: 92; dneprividéki kurgán leletek: 95; aldobolyi lelet: 99, s köv.; fenéki lelet: 104; Jeliza-vetovskaja-Stanicáról származó lelet: 105, s köv.; tápiószentmártoni lelet: 106; zöldhalompusztai lelet: 106; kerci lelet: 106; mihailova-aposto-lovkai lelet: 106; budkii lelet: 107; eltegeni lelet: 107; wettersfeldi lelet: 100; bácsfeketehegyi sírlelet: 103; istállóskői lelet: 239, s köv.; Pekarna-barlang leletei: 239; Langerie Haute, Délfranciaországban: 242; Predmost, Morvaországban: 242; Pálffy-barlang: 245; spyi barlang: 245; placardi bar-lang: 245; trilobitei barlang: 245; bágyog-gyűrűhegyi avartemető: 248, s köv.; Szentes, felsőcsordajárásai te-mető: 260; zalotai temető: 260.
- Österreichische Kunsttopographie: 156.
- Pacher, M.: 156, s köv.
- Páder Nándor: 224.
- Pantokrator-lemez a Szt. koronán: 126, s köv., XX. t.
- Párizs: 14, 187, 280.
- Paschalis kereszt, római: 126, s köv.
- Pauer J. György templomátya: 205, 219.
- Pazzi-összeesküvés: 277.
- Pächt, Otto: 157.

- Pecsétek: István király lovaspecsétje: 136, 39. kép; Benedek alországbíró pecsétje: 140; István herceg pecsétje: 148, 50. kép; Szt. György-lovagok pecsétje: 144, 54. kép; Csanádi káptalan pecsétje: 144, 44. kép; Rudolf osztrák herceg pecsétje: 151, 52. kép.
- Pergamon: 15, s köv.; pergamon-dikeli út: 15; vár és várhegy: 15; nagy márványoltár: 15; Athena-szentély: 15; felső vár: 15; könyvtár: 15; Traianeum: 15; paloták: 15; felső agora: 15; színház: 16; vízvezeték: 16; nagy gymnasium: 16; Demeter-szentély: 16; Hera-templom: 16; alsó agora: 16; déli kapu: 16; falgyűrűk: 16; tumulusok: 16; királyné kertje: 16, s köv., 7—8. kép; Akropolis kapuja: 16; Asklepieion: 17; Faustina-templom: 18; raktárházak: 18; pithosok: 19; kőgolyók: 17, 9. kép; bélyeges tetőcserepek: 19; szobortöredékek: 20; déli várkapu: 20; kora hellenisztikus utca: 21; ciszternák: 22; hercegnők palotája: 22, 10. kép; palæstra: 22; orvosiiskola: 22.
- Peristyl: 22.
- Pesti építőmesterek a XVIII. században: Dobländer Jeromos, Berger János, Hebenstein Ádám, Schelp Péter, Trenker Mátyás: 219; Mayerhoffer András: 220, s köv.; Mayerhoffer János: 221; Mayerhoffer András ifj.: 222.
- Petrus a Merica: 196; metszete H. Bosch elveszett képe után: 196, 73. kép.
- Philippus császár: 50.
- Piombo, Sebastiano del: 186, 280.
- Platon: 194.
- Pleydenwurff, Hans: 165.
- Pohárnok Márton: 272.
- Poliziano: 274.
- Préselési technika népvándorláskori tárgyakon: 69, s köv.
- Puligo, Domenico: 278.
- Radisics Jenő: 125.
- Rafael: 189.
- Rákóczi Ferenc II.: 220.
- Redemptorista mester: 165.
- Reformáció: 193, s köv.
- Rembrandt: 201.
- Reynaert, E. kanonok: 272.
- Róma: 4, 6, 280.
- Római kori pannoniai emlékek: Szentendre: négyszögű kőhasáb: 45; felírata: 46; kőlap griffábrázolással: 46; négyszögű kőtábla: 48; felírata: 50; sírkő: 52; felírata: 54; sírkő felső része: 56.
- Romanos császár II.: 126.
- Rotterdami Erazmus: 194.
- Rubens: 190, 201; iskolája: 281, vázlatai: 281.
- Sala di Lorenzo: 273; freskói: 273, s köv.
- Salviati: 189.
- Savoyai Jenő hg.: 220; ráckevei kastélya: 220.
- Schongauer: 179.
- Schottenstift mester: 158, s köv.
- Schwartz (Wistner) Anna Maria: 203, s köv.
- Scolari, Filippo: 276.
- Seminarium Kondakowianum: 82.
- Sforza kolossus: 187.
- Simone Martini: 142, s köv.; avignoni freskója: 142.
- Sodoma: 186.
- Szabó Károly dr.: 68, s köv.
- Szapolyai István síremléke: 152, s köv., 54. kép.
- Szatmár vára: 279; satmári béke: 220.
- Szárnyasoltárok: kassai főoltár: 163; bártfai Szt. Egyed-templom főoltára: 166; braunauai pékoltár: 171, s köv.; bártfai Szt. Egyed-templom kálváriaoltára: 175; héthársi oltár: 266, s köv.; székelyszombori oltár: 266, s köv.; csíkménasági oltár: 266, s köv.; bogácsi oltár: 268; sövényeségi oltár: 268.
- Szárnyasoltár festőisk.: Kassa—Bártfa—Eperjes—Szepeességi isk.: 166; Bányavárosi iskola: 166; Erdélyi iskola: 166; Dunántúli iskola: 166.
- Szeged: 29.
- Székesfehérvár: 68, s köv.
- Szt. György-ábrázolások: jáki templom freskóján: 135, s köv., 37. kép; genovai dóm freskóján: 136, 38. kép; angoulême-i dóm reliefjén: 138; lyoni dóm portalreliefjén: 138; röbéli freskón: 138; mártónhelyi freskón: 140, s köv., 40. kép; almakeréki freskón: 140, s köv., 41. kép; Velo d'Asticói freskón: 142, 43. kép; avignoni Notre Dame des Domes Simone Martini freskóján: 142, 42. kép; csanádi káptalan pecsétjén: 144, 44. kép; vatikáni Codice di S. Giorgio miniaturején: 144, 148, 45. és 48. kép; pécsi dóm reliefjén: 145, s köv., 46. kép; firenzei Porta di S. Giorgio reliefjén: 146; Kolozsvári Testvérek prágai szobra: 148, s köv., 47. kép; malinesi Anjou biblia miniaturején: 148, 49. kép.
- Szt. István: 125, s köv.
- Szent Korona: 125, s köv.; feliratos zománclemezei: 125, s köv.; XX. t., s köv.; keresztpántjai: 125, s köv.; Pantokratorábrázolás zománclemezén: 126, s köv., XX. t.; Szt. Fülöp és Szt. Tamás apostolok ábrázolásai: 126, s köv.; Szent Péter és Szent Jakab ábrázolásai: 128, s köv., XXI. t.; Szent Pál és Szent János ábrázolása:



- 130, XXII. t.; Péter, Bertalan, Fülöp,  
András ábrázolásai: 130.  
Szentpétervár: 107, s köv.  
Szíriai fieski reliquarium: 126.  
Suida, W.: 156, s köv.  
Sunter, Jacob: 162, s köv.  
Tanagra: 1.  
Téglás Gábor: 61, s köv.  
Tempesta: 190.  
Tietze, Hans: 156.  
Tokaj vára: 279.  
Torma Károly: 66.  
Toszkán várépítők: Gismondo da Prato-  
tovecchio, Sigmund de Pretta de Pisa,  
Felix de Pisa, Gabriele d'Ughi: 279.  
Tóth Kurucz János: 64.  
Trieri Egbert-iskola: 130.  
Trivulzio emlék: 182, s köv.  
Ufimsk: 91.  
Uta-kódex: 128, s köv.  
Uttenheimi mester: 165.  
Várday-család: 265, s köv.; István bí-  
bornok: 266; Ferenc erdélyi püspök:  
266, 269, s köv.
- Varju Elemér: 125.  
Vasari, Giorgio: 189; freskói: 189, 273,  
s köv.; irodalmi munkássága: 273, s  
köv.  
Vaskor: 27.  
Venne, Adriaen v. de: 201.  
Verrocchio: 278; Colleoni szobra: 287.  
Volpaia, Lorenzo della: 273, s köv.  
Vörösklastrom falképei Szepes megyé-  
ben: 268.  
Weiss Anna: 203.  
Wiegand, Theodor: 17.  
Witz, Conrad: 162, s köv.  
Wolgemut: 157.  
Zichy-család: 265, s köv.; levéltára  
Zsélyen: 265, s köv.  
Zimmermann H.: 157.  
Zománc: à jour zománc: 132, s köv.;  
aranyrekeszes zománc: 125, s köv.;  
magas zománc (Vollschmelz): 126, s  
köv.; mély zománc (Senkschmelz):  
126, s köv.





## ÚJ ADATOK AZ ANTIK PORTRAITMŰVÉSZETHEZ.

1. A fennmaradt köpenybeburkolt filozófus ábrázolások sorában a berlini Antiquarium (Inv. Nr. 6310) Tanagrából származó kis terrakottaszobrocskája,<sup>1</sup> amelyről R. Zahn előzékenysége révén három nézetet közölhetek, (I. és II. tábla) mint a jellemábrázolás ritka magasqualitású, megkapó példája, megkülönböztetett figyelmet érdemel. Nem tiszta genrekép, nem is karikatura, mint a görög koroplaszták legtöbb filozófusábrázolása, hanem életteljes portrait, közvetlen, meleg valóságábrázolás. A szakállas öreg termetes alakját teljesen beburkolja a köpeny, amely szorosan a nyak köré csavarva, csak jobbját hagyja szabadon, a köpeny másik, balvállon átvetett szárnyába a balkéz markol bele. A hajlott testtartás, valamint a széles kissé esetlen állás-mód találónan megfigyelt egyéni jegyek, amelyek jól jellemzik az agg ember fáradtan vonszolt lépteit. A nyakra súlyosan nehezedő, hosszúszakállas fej sűrű göndör hajával, a magas, domború homlok és az elmélyedően lefelé pillantó tekintet, mind egyéni vonások. Beesett orcák, nyomott, lapos orr és vastag, duzzadt, petyhüdten megnyíló ajkak teszik teljessé a filozófusfejnek élethű, közvetlen ábrázolását. A szobor alapvonásai a Lykurgos-féle Sophokles-szoborra emlékeztetnek (l. főleg az anconai ezüstsobrocskát: Guida illustrata del Museo nazionale di Ancona dell' anno 1915. p. 365. tav. 7.; Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia Serie III. Memorie, Volume I. parte II, p. 122. fig. 4.), a művész mesterkéeltség nélküli realizmusa azonban a motívumot minden teatrális jellegétől megfosztotta. A köpeny vetésének és kezelésének üde frissesége és darabos nagyvonalúsága a szobornak pillanatnyi jelleget biztosít, hasonlóan a stílusban és szellemben egyaránt rokon newyorki «Hermarchosbronzhoz» (Delbrück: Antike Portraits T. 26; Gisella Richter: Catalogue of greek and roman bronzes p. 70. Nr. 120.).

<sup>1</sup> Mag. = 16,3 cm; Winter, Die Typen der fig. Terrakotten Bd. III, 2. S. 402 Nr. 3.  
Archaeologiai Értesítő.



GÖRÖG FILOZÓFUS (?) TERRAKOTTASZOBROCSKÁJA.  
Berlin, Antiquarium.



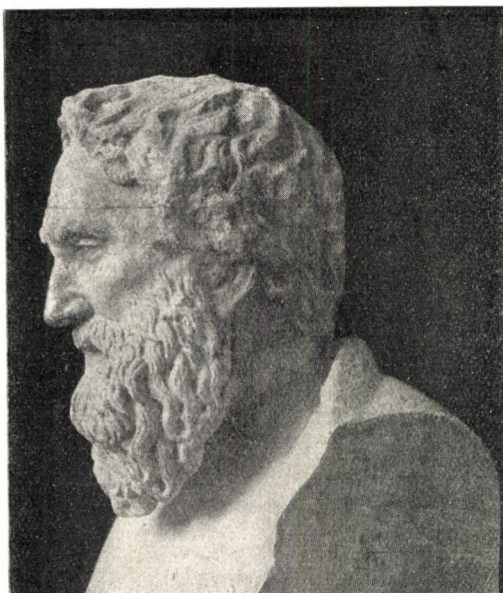


I—2. GÖRÖG FILOZÓFUS (?) TERRAKOTTASZOBROCSKÁJA.

Berlin, Antiquarium.



Mindkettő annak a IV. sz. második fele attikai sírplasztikája által előkészített józan valóságábrázolásra törekvő iránynak a terméke (pl. Arndt-Bruckmann: Griechische und römische Portraits 330; Studniczka: Artemis und Iphigenie S. 107—8. Abb. 85; Brunn-Bruckmann: Denkmäler T. 716), amely Lysippos iskolájában (Kr. e. 300 körül) érte el virágzása teljét. Ez az az időpont, amelybe úgy a berlini terrakotta, mint a newyorki bronz besorozható. A mi filozófus arcképünknek márványpéldánya, — amennyire én az anyagot ismerem, — nem maradt fenn, de



I. KÉP. ISMERETLEN FÉRFI HERMÁJA.  
Nápoly, Museo Nazionale.

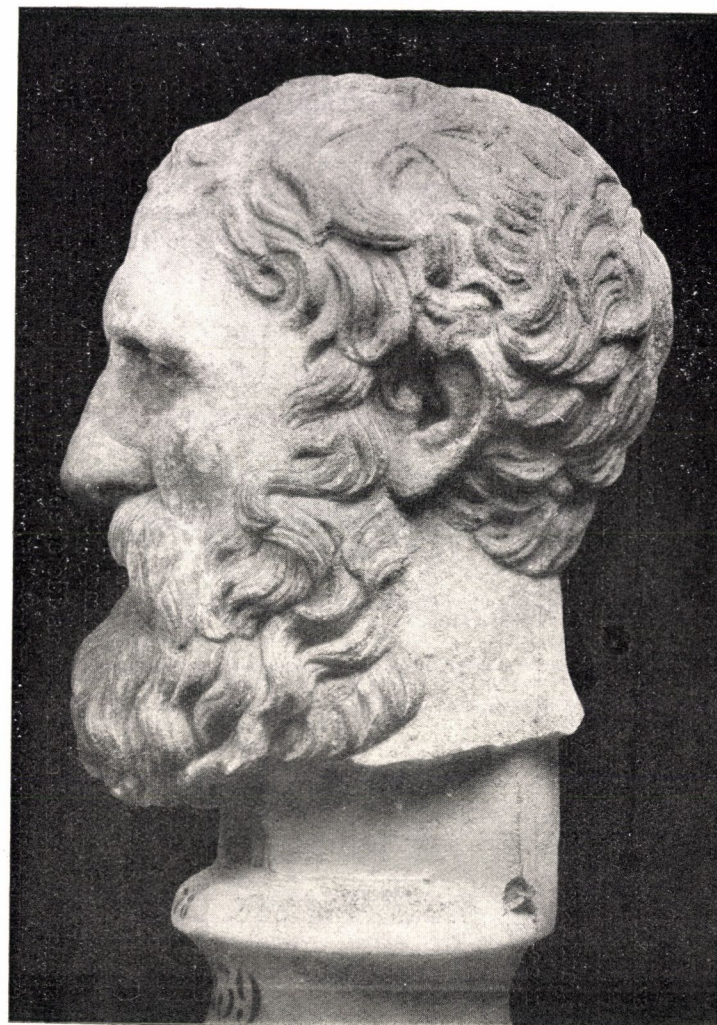
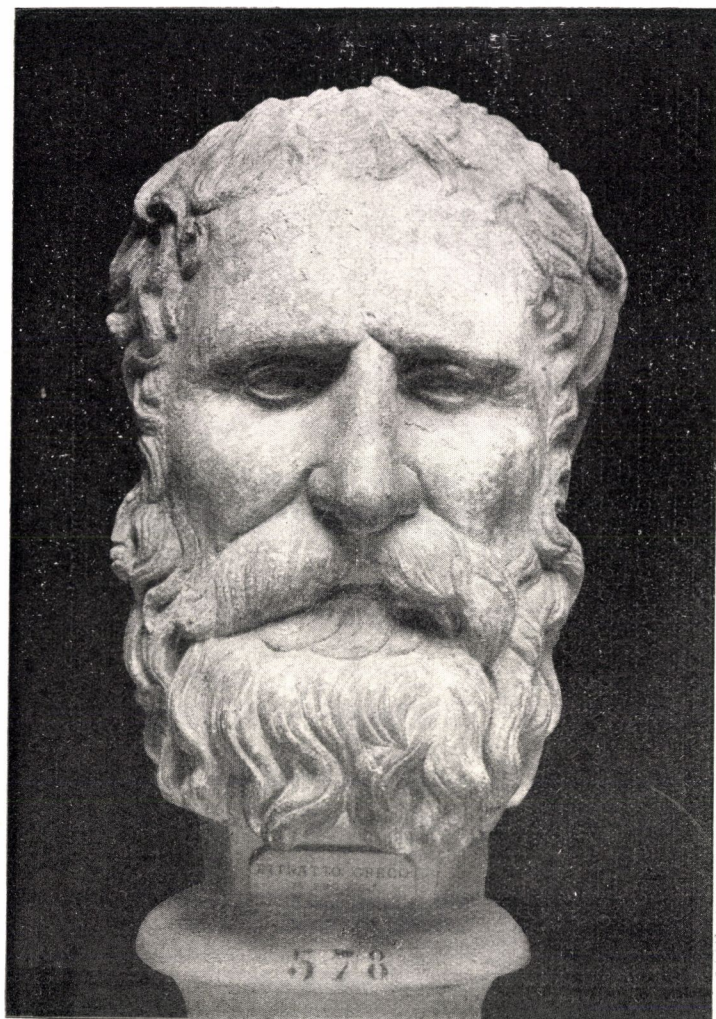
mint időben és szellemben egyaránt közelálló filozófus-portraitra emlékeztetek arra a modern hermára illesztett, megragadó szépségű szakállas aggastyánfejre (Nápoly, Guida Nr. 1083. p. 258),<sup>1</sup> melynek szobortípusát szívesen képzelnök el a berlini terrakotta mintájára. (1. kép.)

2. A berlini filozófus-ábrázolással azonos iránynak köszönjük a római Museo Nazionalnak bronzeredetire visszamenő, görög férfit ábrázoló egyik márványfejét (Paribeni: Guida p. 227. Nr. 620/1239; III. tábla; az orr kiegészítés. A felvételeket

Paribeni igazgató úr szíves engedelmével C. Faraglia készítette). A valóság iránti nyersen józan érzék, amellyel a művész a robusztus arcvonásokat ábrázolta, valamint a haj és szakáll stilizálása az antikytherai bronzfejre (Hekler: Görög és római arcképszobrászat T. 81; Svoronos: Das Athener Nationalmuseum T. 3.) emlékeztet, amelyet több kutató használt fel teljes joggal Lysistratos irányának érzékeltetésére. Valószínűleg ez a márványfej is köpenyes

<sup>1</sup> Ezt a pompás arcképet, melyet Amelung a Bædecker Unteritalien kötetében (S. 71) joggal nevez a legszebb ránk maradt görög arcképnek, a kutatás eddig érthetetlen módon teljesen figyelmen kívül hagyta.





III. TÁBLA.

GÖRÖG FÉRFIARCKÉP.  
Róma, Museo Nazionale.



szoborhoz tartozott, melynek típusára vonatkozólag a boscorealei villa falfestményén ábrázolt u. n. Menedemos alakja szolgálhat útbaigazítással. (2b kép.) (Jahrb. d. Archeol. Inst. Bd. XXXVIII–XXXIX. 1923–4. T. II. p. 80 [Studniczka]; Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen T. 326, 718, 964). Az arcvonások itt Studniczkat Zenon portraijára emlékeztették (Hekler T. 104.), azonban a freskó filozófus-portraitjához márványfejünk láthatólag közelebb áll. A Menedemos ábrázolásához felhasznált támaszkodó köpenyes alak motívumának plasztikai ábrázolását az athéni Nemzeti Múzeum egy későattikai síremlékén (2a kép) látjuk magunk előtt. (Inv. Nr. 2574, Papaspiridi, Guide du Musée National pl. XI. p. 165; Phot. Alinari 24374.)

3. A vatikáni Museo Chiaramontinak (Nr. 555) itt először jól reprodukált, pompás portraitlejét (IV. tábla; a felvételeket Nogara igazgató úr szíves engedelmével C. Faraglia készítette számomra) Amelung (Vatikan-Katalog p. 682. Taf. 73) Nervára utalva se időbelileg, se ikonográfiailag nem határozta meg helyesen.<sup>1</sup> Keményebb, energikusabb stílusa, valamint a Hadrianus idejében dívó homlok fölött göndörödő és a halánték mentén tömött kígyózó fürtök alapján (ez a hajviselet éremarcképeken Antoninus Pius uralkodásának első éveiben is tartja magát: Monnaies romaines impériales provenant des collections de M. Paul Vautier et M. Collignon, Genève 1927 pl. XXIX. 842; v. ö. az ugyanezen időből való palermói szakállas portraitlejét: Dedalo III. p. 480–1) kétségtelenül a Hadrianus kora művészetének terméke. A datálást megerősíti a Constantinus diadalívének egyik medaillonján lévő, Hadrianus vadásztársát ábrázoló alak fejével (Jahrb. d. deutschen Archeol. Inst. XXXIV. 1919. Beilage zu S. 144), valamint a londoni British Museum egy Hadrianus-korbéli mellképével (Strong: Roman sculpture Pl. CXIII) való összehasonlítás.

4. A müncheni páncélosszoborra: Arndt-Amelung: Phot. Einzelaufnahmen 984. (Residenz) ráillesztett, a köztársaság utolsó éveibe tartozó portraitlej (Einzelaufnahmen 986; 3a–b kép) az Arndt-Bruckmann: Griech. u. röm. Portraits 378-al való összehasonlítás alapján az Aristippos-szoborra illesztett fej (3. c d kép.) egy másodpéldányának bizonyul. Különösen jellemzőek a száj és orr körül húzódó, elernyedten lelógó kettős ráncok. A müncheni példány szellemesebb és frissebb munkának

<sup>1</sup> V. ö. az életnagyságon felüli, Tivoliban talált Nerva-arcképet. Not. d. Scavi. 1925. p. 250 Tav. XV.



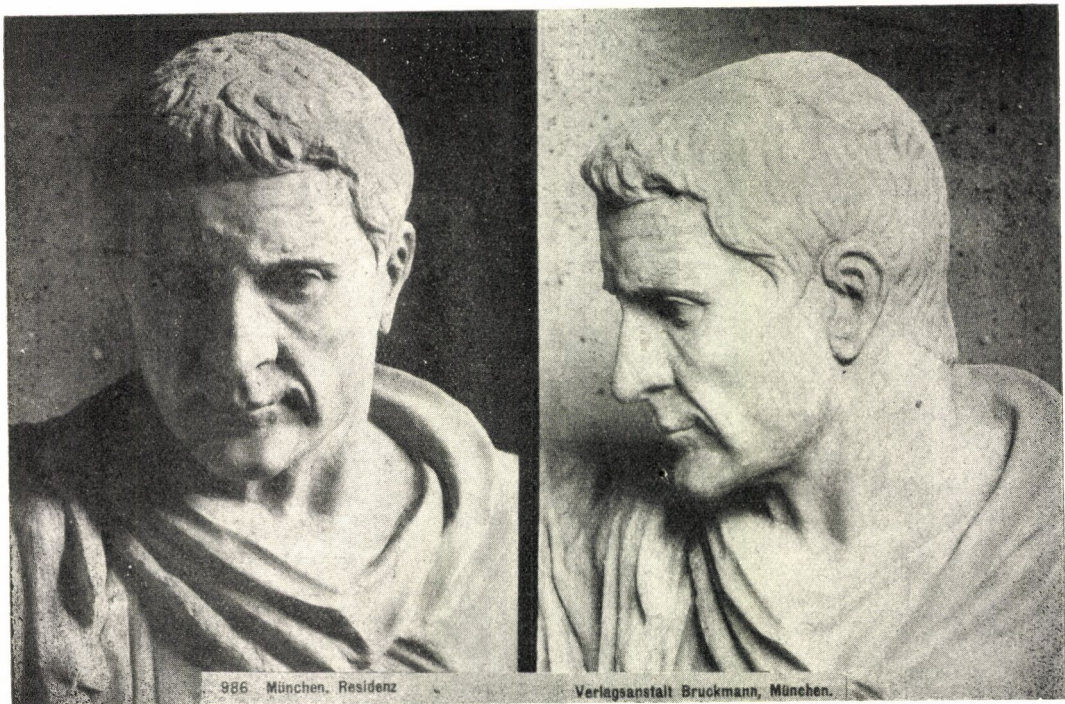


2. KÉP. *a)* ATTIKAI SIRSTÉLE.  
Athén, Nemzeti Múzeum.

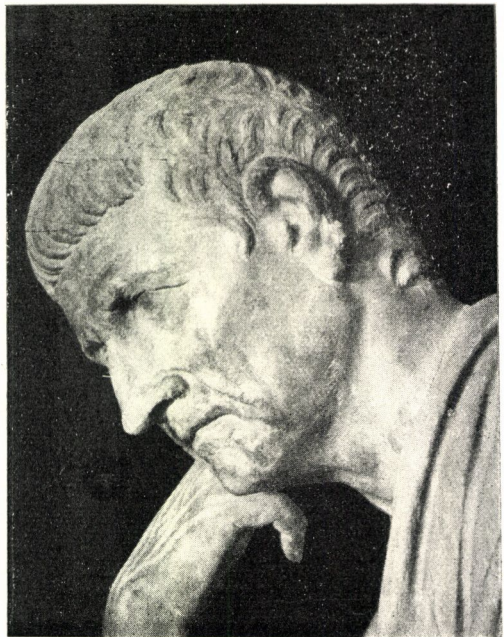
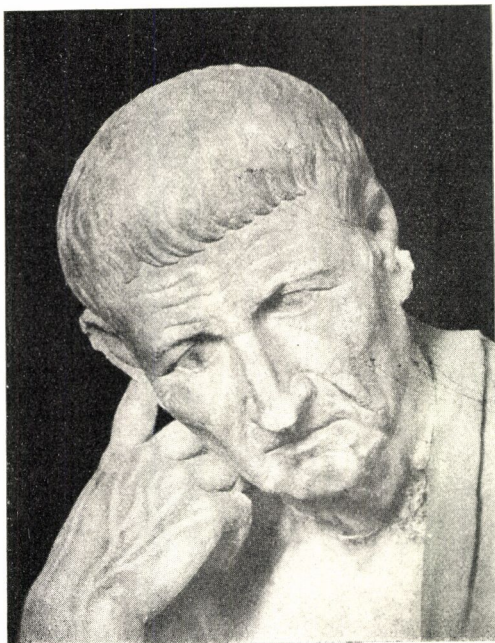


*b)* BOSCOREALEI VILLA FALFESTMÉNYÉNEK  
RÉSZLETE.





3. KÉP. *a—b*) RÓMAI FÉRFIARCKÉP.  
München. Residenz.



3. KÉP. *c—d*) RÓMAI FÉRFIARCKÉP.  
Róma. Pal. Spada.



látszik, lehetséges tehát, hogy a fej — éppúgy, mint a páncélos szobor — a görög keletről származik (Tenos).

5. A jellegzetes, késő köztársaságkorabeli portraiturejben: Vatikán, Sala dei Busti Nr. 358; Amelung: Vatikankatalog II. T. 70, p. 548 (V. tábla), a Hekler T. 148 a alatt közölt nápolyi portraiturej (4. kép) egy élesebben és finomabban kidolgozott másodpéldányát ismerjük fel. Különösen a hajfürtök kezelésében ismerhető világosan fel a részletekig kiható megegyezés. Úgy a hajkezelésre, mint a fiziognómiai alkatra vonatkozólag v. ö. Furtwängler: Antike Gemmen T. XLVII 13; Lippold: Gemmen u. Kameen T. 71, 7 (a Cicero portraiturej kora).



4. KÉP. RÓMAI FÉRFIARCKÉP.

Nápoly, Musco Nazionale.

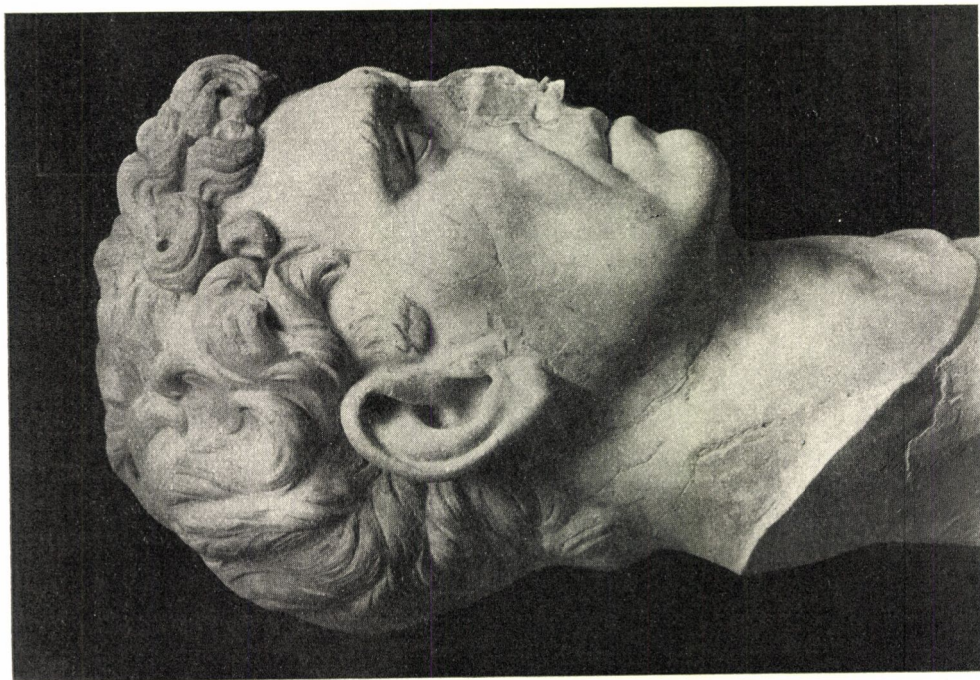
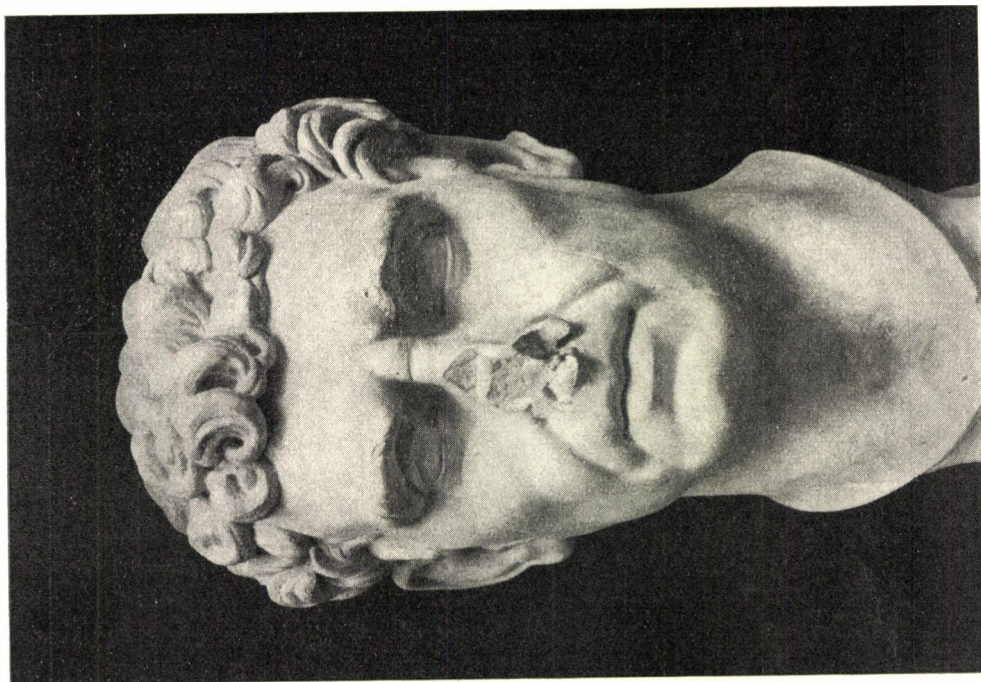
6. A Berlinben levő, Athénből származó Hadrianus-korabeli ifjú mellképének: Berlin Nr. 413. Schröder: Römische Bildnisse T. 12 (5b kép) másodpéldányát megtaláljuk a Soanes-Museumban: Poulsen: Greek and Roman portraits in English Country Houses Nr. 81 p. 94 (5a kép). Nemcsak a haj elrendezése, hanem a méretek is teljesen megegyeznek (Berlin m. = 0'545 m; Soanes-Museum a kerek talapzattal együtt 0'65 m). Miként a berlini, úgy a parosi márványból való Soanes-Museum-beli mellkép is Görögországból származhatik (Journal of roman studies XII. 1922. p. 304). A berlini arckép egy további másodpéldányát az athéni Nemzeti Múzeum őrzi. Arch. Deltion 5—6 (1919 21) p. 126 Fig. 22.<sup>1</sup> A köpenynek mellképünkön látható elrendezése egészen hasonlóan tér vissza Herodes Attikosnak Probalinthos-

<sup>1</sup> A további másolatpéldányok felsorolásától, minthogy Prof. K. A. Neugebauer a berlini mellképről készülő tanulmányának nem akarok elébevágni, eltekintek.



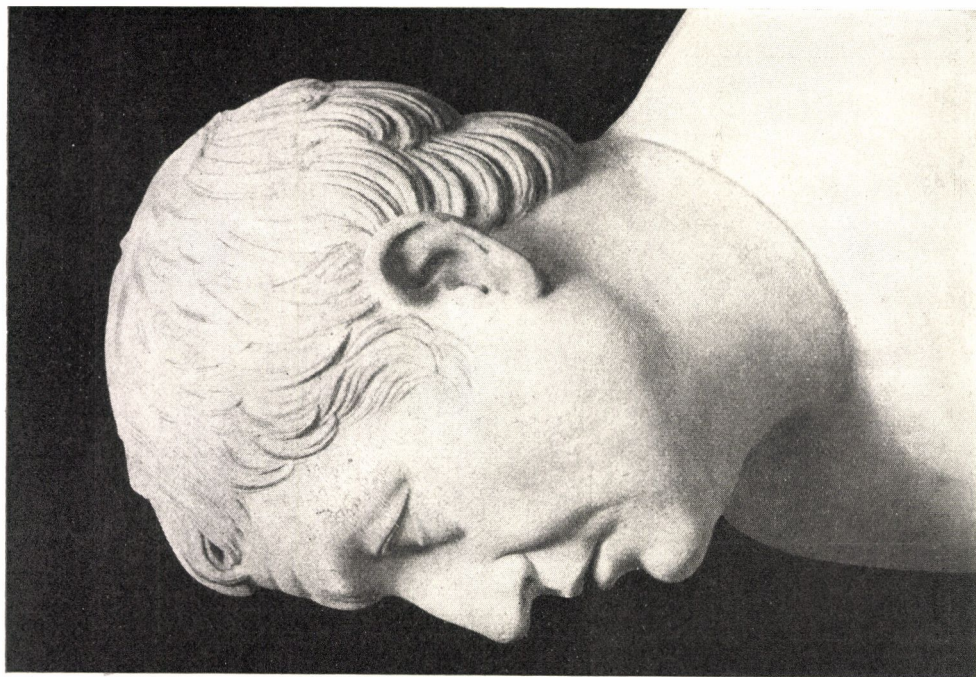


IV. TÁBLA.



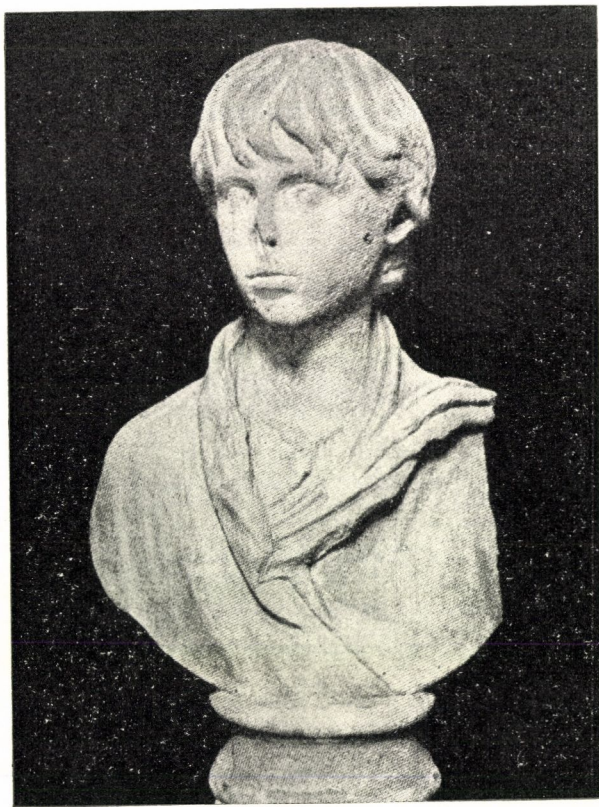
RÓMAI FÉRFIARCKÉP.  
Róma, Vatikán. Museo Chiaramonti.



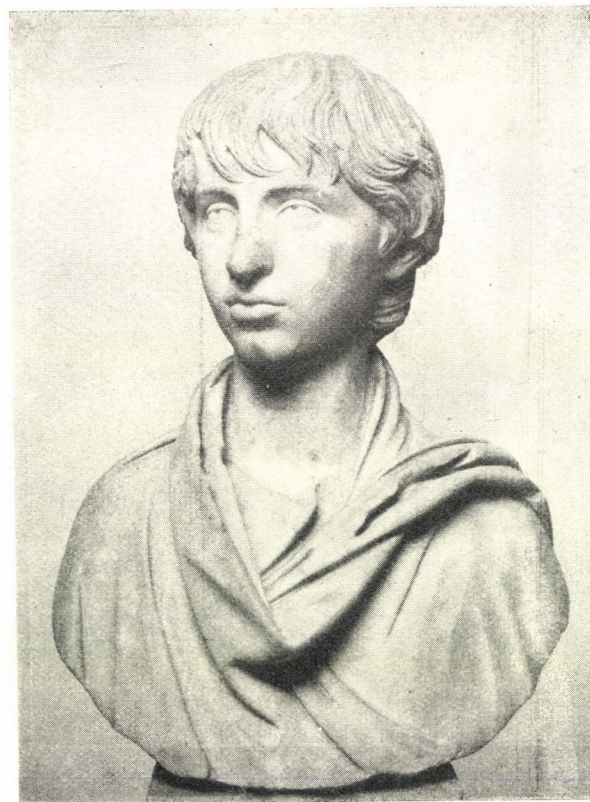


RÓMAI FÉRFIARCKÉP.  
Róma, Vatikán, Sala dei Busti.



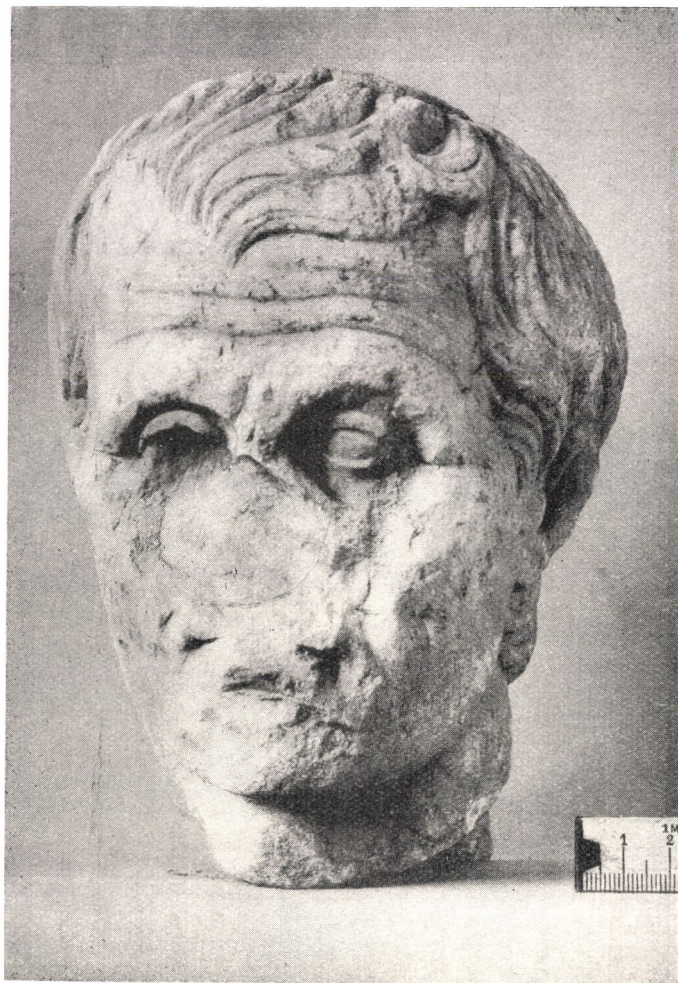


5. KÉP. *a)* IFJÚ MELLKÉPE.  
Soanes-Museum, (Anglia.)



*b)* IFJÚ MELLKÉPE.  
Berlin, Altes Museum.





6. KÉP. *a)* MENANDROS.

Athén, Nemzeti Múzeum.



*b)* ARISTOTELES.

ban talált mellképén (Páris Louvre; Bull. corr. hell. 1920 p. 170. ff; az erre való utalást Prof. K. A. Neugebauernak köszönöm) s a kopenhágai Glyptotek Ny-Calsberg 464. sz., Athénből származó mellképén. (Arndt-Bruckmann Griech. u. röm. Porträts T. 908), mely stílusban és időben az athéni Eupatorportraitval (Hekler: Bildniskunst T. 261; Amelung-Festschrift S. 8), a drezdai Albertinum 398. sz. arcképével (Hermann: Führer S. 88) s bostoni múzeum, valószínűleg C. Memmius Caecilianus Placidust ábrázoló portraitjával (Caskey: Catalogue of greek and roman sculpture Nr. 133, p. 225) egy csoportba tartozik.

7. Végül a «Deutsche Literaturzeitung» 1914. Sp. 1448 közölt megjegyzéseimhez kiegészítésül itt adom az ott megemlített, az athéni Nemzeti Múzeum raktárában talált Menandros (6a kép; Inv. Nr. 3292 m. 15.5 cm, l. Studniczka: Das Bildnis d. Menander S. 17) és Aristoteles (6b kép.) arcképpéldányok képét. (Inv. Nr. 3291). Az Aristoteles portraitnak erről az erősen megviselt példányáról az irodalomban eddig nem történt említés.

*Hekler Antal.*



## ÁSATÁSOK PERGAMONBAN.

Több mint 60 éve annak, hogy C. Humann német mérnök, mialatt a Pergamon – Dikeli-i utat építette, kedvtelésből kutatni kezdett a vidéken uralkodó hatalmas várhegyen. Az 1871. év nyarán Pergamonba ellátogató Curtius és Adler társasága, mely a vár és várhegy topográfiai kérdéseivel foglalkozott, csak növelte Humann érdeklődését a régi emlékek iránt, aki nemsokára két reliefdarabot is küldött Berlinbe, amelyeket a mészégetők bányájául szolgáló bizantikus felső-vár falából szabadított ki. A várt hatás azonban elmaradt s csak évek multával jutott valakinek eszébe — hogy kinek, ma már nem tudjuk — hogy esetleg annak a nagy márvány-oltárnak darabjai kerültek velük elő, melyet Lucius Ampelius emleget Liber-Memorialisában. Egészen 1877-ig nem is történt semmi a Humann felvetette kutatási tervek megvalósítására. Ebben az évben azonban A. Conze került a berlini királyi múzeumok antik osztályának élére, kinek biztatására és támogatásával megindult a kutatás, egyelőre csak további reliefek után. Az eredmény meglepő volt; a lebontott bizantikus falból hatalmas márványreliefek egész sora került elő s nemsokára megtalálták a L. Ampelius által a világcsoodák közé sorolt pergamoni nagy-oltár alapzatát is. Ma az oltár legnagyobb része Berlinben van, ahol először külön múzeumot építettek számára, jelenleg pedig alapját és büszkeségét képezi a hatalmas keretek között épülő és befejezése előtt álló antik építészeti múzeumnak. Az ásatások R. Bohn és mások segítségével időközben továbbfolytak és sikerük Pergamont a német archaológiai tudomány egyik legrepresentatívabb kutatási területévé avatta. Az oltár után a felső-vár más építményei jöttek sorra. Napfényre került az Athena-szentély s a vele összeépített híres könyvtár, melynek közel 200,000 tekercsét később Antonius Alexandriába vitette; azután a Traianeum, a paloták sora, az oltártól délre a felső-agora,

a színház, sőt felfedezték a hellenisztikus idők egyik legnagyobb-szabású vízvezetékét is.

1886-ban kifogytak az anyagiak s megakadt a helyszíni munka Pergamonban. A pergamoni kérdés azonban tovább élt s a feltárt anyag időközben meginduló publikálása folytán, úgyszólván állandóan foglalkoztatta a tudományos köröket, míg végre Conze és mások agitációjának következtében 1900-ban ismét megindulhattak — most már rendszeresen — az évenként ismétlődő ásatási campagne-ok. A vezetést az athéni német archæológiai intézet vette át, melynek feje azidő-szerint W. Dörpfeld volt. De Dörpfeld és Conze nem a felső-vár-hegyen folytatták a kutatást, mely terület többé-kevésbbé kimerített-nek látszott, hanem főként a lejtőn elterülő hellenisztikus város hatalmasabb épületsorozatjait felé fordultak. Feltárássra került a nagy gymnasion, a Demeter-szentély, a Hera-templom, az alsó-agora és néhány nagyobb magánház, a II. Eumenes korabeli déli-kapun kívül. Befejezést nyert a még Humann és Bohn által megkezdett különböző korú hellenisztikus falgyűrűk felderítése is. A kutatások részben a síkon elterülő római-kori városra is kiterjedtek, amennyiben ezt a mai város, mely a római helyén épült, egyáltalában megengedte s két tumulust is feltártak, melyeknek egyikében gyönyörű aranyleletekkel megtalálták a teljesen érintetlen sirt. (Ma a konstantinápolyi múzeumban van.)

1914-től fogva H. Knackfuss volt kiszemelve a munkálatok vezetésére. Minta-ásatásokat készült Pergamonban rendezni és mintaszerű állapotokat a már feltárt területeken. Azonban közbejött a háború, utána a törökországi események, úgyhogy az ásatások teljes 14 évre megállottak. Ennek folytán 1914 óta válasz nélkül maradt a hellenisztikus városra vonatkozó topográfiai kérdések legnagyobb része s a nevezetesebb épületektől eltekintve a város általános átkutatása sem történt meg. Ezen igen nagy anyagi és főként személyi erőket igénylő problémákon kívül három szűkebben körülhatárolt feladat is megoldásra várt, melyeknek tisztázását azonban már csak az 1927. évben ismét meginduló ásatások tűzhették ki céljukul. Az első ezek közül a felső-várhegy északi részén fekvő «Királyné-kertjének» nevezett keskeny fensík volt. Rajta kívül kérdéses volt az Akropolisz kapujától délre, a főútvonal mentén fekvő terület magyarázata, ahol még Humann és Bohn ásatásai idejében napfényre került egy igen jól épült támfal néhány pillérrel s egy széles márványlépcső az oszlopok nyomaival.



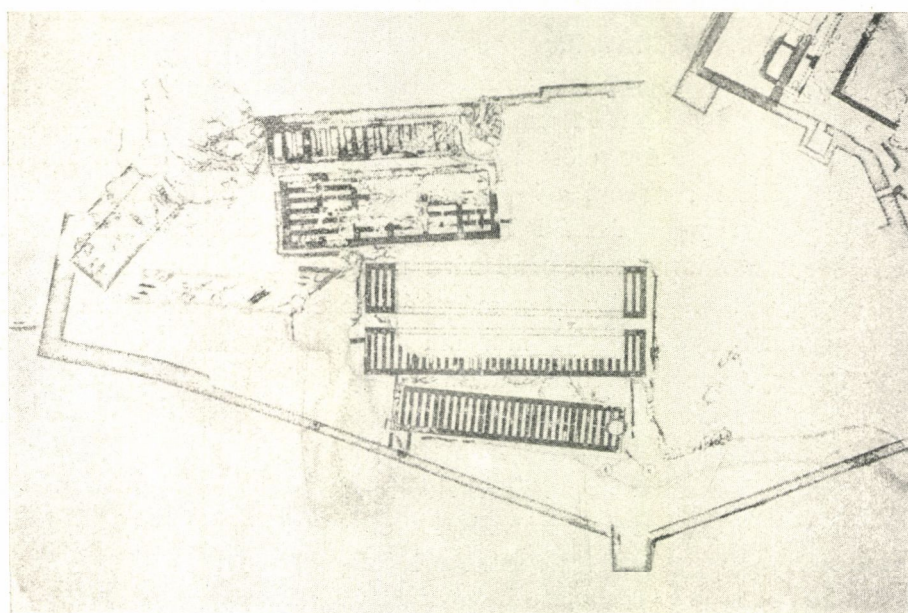
Végül a római, egyszersmind mai város nyugati határában nyílt seként feküdt az Asklepieion, mely a legutolsó időkig kőbányául szolgált. Így a háború előtt ennek anyagából építette iskoláját a görög lakosság, elrettentő példájául a szabadon hagyott emlékek szomorú sorsának.

A munkát ezekkel a szűkebb célokkal vette fel — a *Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft* segítségével — 1927 tavaszán az állami múzeumok antik osztályának vezetője: Th. Wiegand. Segítő társai ketten voltunk: El. Bøhringer, a római német archæológiai intézet ezidőszerinti asszisztense, akire a tárgyi leletek, főként a kerámia feldolgozása hárult, míg e sorok írójára az ásatásnál felmerülő építészeti, szerkezeti és rekonstrukciós kérdések megoldásán kívül, ezekkel párhuzamosan az emlékek felvétele várt. Az első ásatási *campagne* megkezdése előtt természetesen rendbe kellett hozni és újból be kellett rendezni a hegy alsó részén álló és a háború alatt teljesen tönkrement ásatási házát és raktárépületeket, melyek a szerszámok és kisvasút befogadására szolgálnak. A következő évek programja maradt viszont a még háború előtt az alsó-*agora* antik helyiségeibe beépített helyi múzeum kibővítése, amit különösen a kerámiai anyag nagymértékű és állandó szaporodása tenne szükségessé.

Összesen három főnyi tudományos résztvevővel az említett három terület közül legfeljebb kettőt lehetett munkába venni, de még ezeknek ellátása is rendkívüli nehézségekkel járt. Mindnyájunknak figyelemmel kellett kísérnie és ismernie kellett mindkét terület naponként felszínre kerülő leleteit és főként a leletkörülményeket s ha ehhez azt is hozzávesszük, hogy a fejlemények úgyszólván minden fázisukban lemezen is meg vannak örökítve, amihez nemcsak a fotografálást, hanem a lemezek előhívását és másolását is saját magunknak kellett végeznünk, akkor könnyen elképzelhető a munka menete és fárasztó volta. A kora hajnali óráktól este 6-ig tartó állandó talponlevés és figyelés, az ezt követő sötétkamrai elfoglaltság, az anyag sokszor az éjszakába nyúló tanulmányozása és feldolgozása, ugyancsak igénybevettek bennünket.

Az első terület, melyen az ásatás megindult, az említett északi földnyelv, a népnyelv szerint a «Királyné kertje» volt. (7. és 8. kép.) Ezt a területet Humannék annakidején kihagyták kutatásaikból, mert az Akropolis egyéb, pompás építményekkel zsúfolt részeivel ellentétben, ezen alig volt valamilyen rom vagy nyom észlelhető. Előttünk

azonban nem látszott valószínűnek, hogy a szűk területű várhegy egy ilyen taktikailag is kitűnő helyzetű és védett része kihasználatlanul maradt volna. Egyéb általános indítóokokon kívül még egy konkrét ok is a mi felfogásunkat látszott alátámasztani. Ugyanis az északi csúcson a bizantikus falba beépített architektónikus részletek sorában egy a helyéből kiszakított architráv feliratának habarcsban hagyott nyoma a fiatalabb Faustina templomának fennállásáról beszélt. Bár ez már a régebbi ásatások idejében is ismeretes volt, a



7. KÉP. AZ U. N. «KIRÁLYNÉ KERTJE».

templom helyére vonatkozólag, megfelelő alapzatok hiányában nem találtak teljesen kielégítő megoldást. Várható volt tehát, hogy rendszeres kutatással a közelben valahol napfényre kerüljön a templom igazolható alapja is.

A területet két különböző irányban húzódó bemetszéssel kezdtük meg átkutatni. Rövidesen kiderült, hogy sem nekünk, sem Bohn és Humannéknak nem volt igazuk, mert a terület nem volt ugyan üres, de nem is rejtegetett templomot vagy más, hasonlóan reprezentatív építményt; ezek helyett részben három méteres, részben félméteres fedőréteg alatt az eddig feltárt részen egyszerű raktárházak többé-



kevésbé jól konzervált nyomait és alapfalait találtuk meg. Abból, hogy építésmódjuk olyan volt, hogy a padlózat alatt állandóan cirkulálhatott a levegő, vagyis gondoskodás történt a nedvesség teljes távoltartásáról, arra következtethetünk, hogy gabonátárházakul szolgáltak. Ugyancsak élelmiszerek felhalmozására vallanak az épületek közelében talált embermagasságú pithosok is. A környéken szerteheverő kőgolyók, melyek szemben a régi felfogással hellenisztikus eredetűek, szintén az egész telep katonai jellegére engednek következtetni.



8. KÉP. AZ U. N. «KIRÁLYNÉ KERTJE» DÉLRŐL.

(9. kép.) Tehát végre egy olyan épületcsoport került napfényre, amely a paloták, templomok és más hatalmas középületek sora után nem a pergamoni uralkodók többé-kevésbé ismeretes gazdagságára és művészszeretetére, hanem mindeme gazdagság háttérére, a háborúskodó, mind támadás, mind védekezésre egyaránt felkészült katonai hatalomra vet fényt.

Az egész complexum korbeli meghatározásánál nagy segítségünkre voltak a talált bélyeges tetőcserepek, habár találati helyzetüknek megfelelőleg csak egy terminus ante quem-et adnak meg. Ezek szerint a három nyugati oldalon fekvő tárház építési ideje Kr. e.

200 köré esik, míg a többieké faltechnikai ismérvek alapján korábbinak veendő. A terület maga azonban már sokkal korábban használatban volt, amit a nagy raktárpület alatt fekvő szegényes falmaradványok és más tárgyakon kívül az előforduló archaikus cserépdarabok bizonyítanak. A többi leletek, néhány bizantikus aranypénz és a mészégető kemencék közelében talált s már összeégetett szobortöredék értéke jelentéktelen. Az előforduló epigráfikus anyag is szegényes volt s hozzá más területre vonatkozott.

Másik ásatásunk — a déli várkapu alatt — sem bizonyult könnyű feladatnak. Eredetileg talán a feltárás nem is járt volna különösebb



9. KÉP. TRACHIT GOLYÓK.

nehézséggel, de a korábbi ásatások alkalmával reáfordított, sokszor három méternél is magasabb törmelékréteg, igen erősen gátolta a munkát. További nehézségeket okozott az épületnek még a bizantikus időkre visszanyúló tönkretétele, mikor az alatta húzódó hatalmas, helyenkint több mint öt méter vastag bizantikus várfal építése közben kőbányának tekintették a környék összes épületeit. A rendszeres pergamoni kutatás tulajdonképpen ennek a falnak elbontásával indult meg, mikor kiszabadították belőle a nagy oltár relieves-lemezeit, sajnos azonban kevés érzékkel a más épületekhez tartozó és márvány helyett csupán trachitból faragott architektónikus részletek iránt. Az összetartozó és valószínűleg közel egymáshoz beépített kövek széjjeldúlásában Humannék itt még a bizantiaknál is hatalmasabb rendetlenséget



teremtettek. Ehhez járult, hogy szemben a «Királyné kertje»-nek területével, ahol jóformán csak egyetlen hellenisztikus réteggel volt dolgunk, itt, mielőtt a fénykorbeli hellenisztikus főréteghez jutottunk volna, egy többszörösen átépült bizantikus réteg problémáit kellett boncolgatnunk. Ez a bizantikus réteg, helyenként keresztülvágva a hellenisztikus főréteg szintjét, néhol olyan mélyre nyúlik le, hogy érintkezik a kora-hellenisztikus kisebb igényű és technikailag helyenként a bizantihoz megtévesztően hasonlatos magánházak falaival.



10. KÉP. AZ U. N. «HERCEGNŐK PALOTÁJA» É. K.-RÓL.  
Háttérben a felső Agora.

Mind e nehézségek ellenére megfelelő mélységű (néhol 10 méteres) ásással lassanként mégis sikerült az összes korok kérdéseit megoldanunk. A fénykorbeli épület alatt összefüggő rendszerben mutatkoznak egy kora-hellenisztikus utca s néhány ház maradványai, melyek a hozzájuk tartozó ciszternákból előkerült kerámiai anyaggal együtt oly eredményt képeznek, amilyennel a régebbi pergamoni ásások nem igen dicsekedhetnek. A most két éve folyó kutatás eddigi helyzete szerint a már Humannék által észlelt pilléres támfalnak támaszkodó fénykorbeli épület egy  $20 \times 17,5$  méteres udvart fog körül, melyet három oldalról trachitból faragott dór-oszlopok szegélyeztek, míg az északkeleti oldal régebben ismert márványlépcsője márványoszlopok

között egy előcsarnokba vezetett. Az előcsarnokból nyíló főhelyiség az épület többi részével szemben a római korban is erősen átépült s talán valamilyen császári kultusz helyéül szolgált. Ezeken kívül csak néhány jelentéktelen helyiség kapcsolódik a többi oldalra a peristyl-hez s így a lakóhelyiségek teljes hiánya megdönti azt a csupán írásbeli nyomokon alapuló korábbi hiedelmet, hogy itt a II. Eumenes alatt épült «Hercegnők-palotája»-val lenne dolgunk. (10. kép) A régebbi időkből adaptált s újonnan épített ciszternák száma s főként az alaprajzi elrendezés ma a palæstrát teszik valószínűvé. Ez a feltevés csak megokoltabbá válik, ha figyelembe vesszük, hogy a déli lejtőn álló hatalmas gymnasium későbbi keletű s hivatását — bár lényegesen szűkebb és szerényebb keretek között — régebben joggal tölthette be ez a még I. Attalos idejében megkezdett épület. A leletanyag a keramiától eltekintve itt sem volt gazdagabb, mint első ásatási helyünkön.

Az 1928 őszi campagne vége felé Wiegand végre megkezdhetette a harmadik terület, az Asklepieion feltárását, miután erre a többi ásatásainktól kilométerekre fekvő munkára sikerült Schazmann genfi építész közreműködését biztosítani. Schazmann megelőzőleg éveken keresztül dolgozott Dörpfeld és Conzevel Pergamonban és működési területe a lejtőn fekvő épületeken kívül főleg a római városra terjedt ki. A jelek szerint az Asklepieionnál is római korú építmények voltak várhatók.

Egyelőre korai lenne erről az ásatásról bármit is mondani. Lassan két egymással valószínűleg összefüggő középtátrány alapfalai kezdenek kibontakozni s remélhető, hogy az igen nagyméretű, de késői és kissé durva részletekből a további munka folyamán a felépítmények is rekonstruálhatók lesznek. Egy feliratos kő alapján nem látszik megokolatlannak az a remény, hogy ezzel az épület-complexummal a híres pergamoni orvos-iskolára és a sokat emlegetett gyógyhelyre derül majd fény. Pozitív eredmény azonban itt is, mint sok más felmerült kérdésben, csak az 1929. év szeptemberére tervezett ásatástól várható.

*Szalay Ákos.*



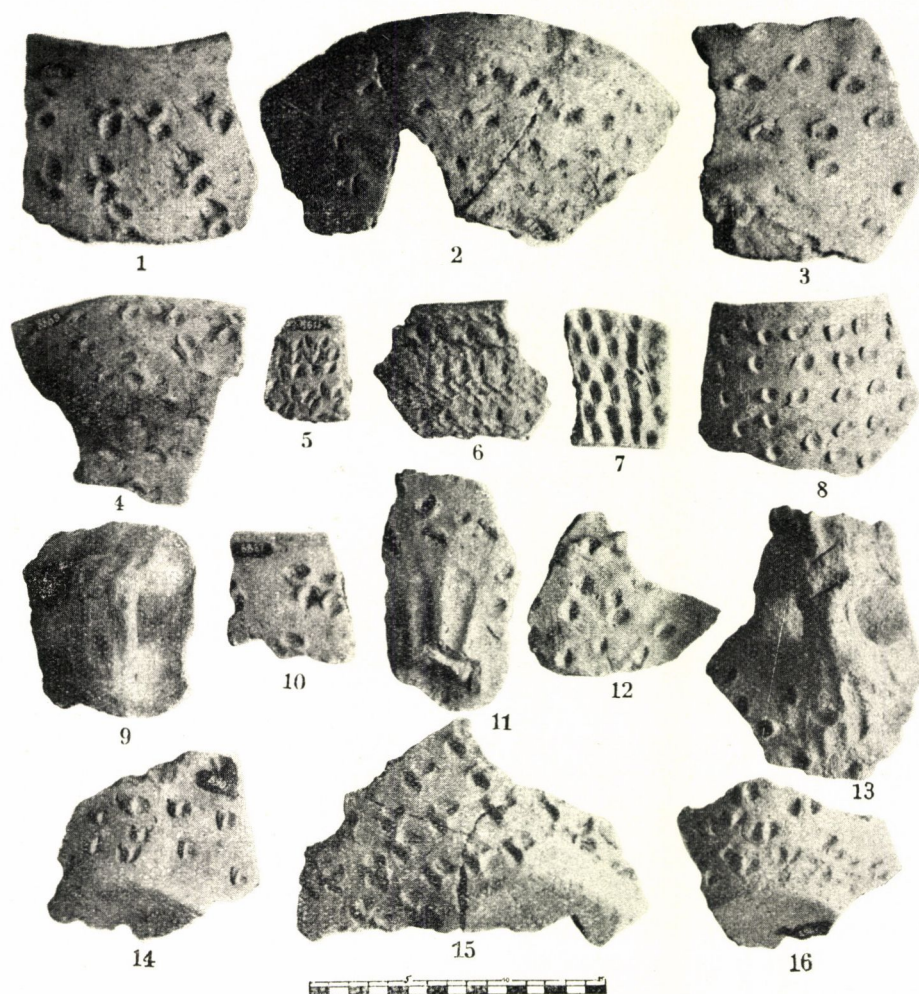
## ADATOK A KÖRÖMMEL DÍSZÍTETT EDÉNYEK KRONOLÓGIÁJÁHOZ.

Az ószentiváni ásatások alkalmával (1926—28) s az azt megelőző gyűjtőkirándulásokon (1925), az őskori telep területén igen nagy mennyiségben kerültek elő azok a durva, vastag cserepek, amelyeknek díszítése legtöbb esetben szabálytalanul elhelyezett bemélyedésekből állott. Ezeket a bemélyedéseket vagy egy, vagy két újjal, illetőleg körömmel csinálta az edény készítője. Az újjhegy és a köröm lenyomata annyira pontosan megállapítható ezeken a cserepeken, hogy gondolni sem lehet arra, mintha valami, külön e célra szolgáló eszközzel készültek volna. Vannak ugyan bemélyedő pontokkal és kidudorodó szélekkel díszített cserepek is, amelyek látszatra emezekkel egyeznek. Ezeken azonban az éles körömbevágódás hiányzik s így amazokkal nem téveszthetők össze.

Az ásatások folyamán az eddig feltárt nyolevan gödör közül úgyszólván mindegyikben megtaláltuk; még azokban is, amelyeket a középkor folyamán itt megtelepült magyarság gabonás verem céljaira alakított át. A gyűjtő kirándulások alkalmával a halomnak egyik alacsonyabban fekvő helyén igen nagy tömegben találtuk finomabb, apró bütykös edények töredékeivel keverten. Mivel sem az ásatások anyaga, sem a szórványosnak tekinthető leletek nem voltak alkalmasak e leletek korbeli meghatározására, bár a telepről előkerült anyaggal sehogysem tudtuk összeegyeztetni, egyelőre kénytelenek voltunk úgy kezelni, mint a bronzkorban is továbbélő neolithkori reminiscenciát. Lehetővé tette ezt az is, hogy igen sok kő- és csont-eszköz is került elő az ásatások alkalmával.

Az 1928. évi ásatások azonban egy olyan gödröt hoztak a felszínre, amelyből az edények relatív korára következtetni lehetett. Ez a véletlen vezetett bennünket arra, hogy ezekkel az edényekkel és töredékekkel behatóbban foglalkozzunk és igyekezzünk őket a hazai őskori kronológiába beilleszteni.

Az edények telepünkön csak töredékekben fordulnak elő (11. kép) s így alakjuk rekonstruálása nagyon nehéz. A több ezer cserépből csak két edényt sikerült többé-kevésbé annyira összeállítani, hogy



11. KÉP.

a forma semmi kétséget nem hagy (12. kép); de részint a fenék, részint a szájtöredékek alakjaiból néhány formát sejteni lehet. Főleg négy forma vezet. Egy magas, kiemelkedő, egyenesnyakú füles alak; egy alacsonynyakú gömbös forma; egy nyakatlan, kisméretű, bombaformájú edény és egy kisebb-nagyobbmértű tál forma, egyenes, ki-



álló és hirtelen behajló szájperemmel. E formáknak megfelelően a töredékek néha igen vékonyak, néha rendkívül vastagak. Ez a vastagság és a többi látszólag nagy méretek teljesen megtévesztőleg hatnak a formák elképzelésénél. Még a nagy alakot sejtető vastag fülek is aránylag kis edényhez tartoznak.

A díszítés elhelyezése legtöbb esetben teljesen tervszerűtlennek látszik, de néhány nagyobb töredéken bizonyos mintát lehet megfigyelni, amely hol egyenesen felfelé, hol ferdén, hol körívesen haladó vonalak irányát követi. Néha nem vonalak irányában, hanem egy-egy bemélyedés körül csoportosan helyezkednek el a többiek. Valószínűnek látszik, hogy a tervszerűtlenül elhelyezkedők a fiatalabbak, amelyek már az alapotívumokat elfelejtve készültek. Eredeti alap-



12. KÉP.

motivumnak a vonalak mellett elhelyezkedő mintát tartjuk, amely ezeknél a díszítéseknél a neolithikumba vezet bennünket.

E díszítés igen sokáig élt. A régészeti irodalomban, úgy itthon, mint a külföldön, igen sokszor találkozunk vele. Hogy kronológiánkba be tudjuk illeszteni, ismernünk kell úgy a hazai, mint a külföldi vonatkozó leleteket.

A külföldi anyagban legrégibb példák a neolithikum régibb szakából ismeretesek. Schráníl<sup>1</sup> a szalagdíszítéses edények csoportjában említi azokat a díszítéseket, amelyeket *Fingernagelornament*nek nevez s amelyek Csehországban tömegesen fordulnak elő. Stocky<sup>2</sup> több lelőhelyről közöl edényeket és töredékeket, amelyeknek képét is bemutatja. Valamennyi a szalagdíszes edények csoportjába tartozik.

<sup>1</sup> Die Vorgeschichte Böhmens und Mährens. 41. I. I. tábla 10.

<sup>2</sup> La Bohème préhistorique. 52. és 58. II. Fig. 19, 15 és 18, továbbá tábla: VIII. 25, IX. 1, X. 15, 22, 23, XI. 16, XVI. 22, XVII. 13, XVIII. 10.

Ugyane korból a spirál-meander kerámia anyagában a «Tupfenreihen» csoportban tárgyalja őket Seger<sup>1</sup> is. Mindkét esetben edényeken, illetve azok töredékein fordulnak elő. Az északi kerámia csoportjában úgy Schranil,<sup>2</sup> mint Seger<sup>3</sup> csak orsókarikákon találta.

A bronzkorból több példányt ismerünk. A Montelius-féle ötödik periodusból Erich Blume<sup>4</sup> (13. kép 1.) ismertet egy kétfülű, egyenes szájú darabot *Thrakische Keramik in der Provinz Posen* című értekezésében. A cikkhez mellékelte táblán ugyane korból egy egyfülű, egyenes nyakú példányt közöl, amelynek alsó része erősen kiöblösödik. (13. kép 3.)

Heilbronnban, késő bronzkori telepen fületlen példányt találtak, amelynek csak kiszélesedő válla alatti része volt körömbenyomásokkal díszítve.<sup>5</sup>

Posenben, az Usch melletti Wilhelmshöhen Tummeley égetett temetkezést magában foglaló sírmezőn talált egy egyfülű, rövidnyakú formát, amelynek korát Kossina a többi leletek alapján a legfiatalabb bronzkorba, a IV. és V. periodus érintkezési pontjára teszi. Tummeley megállapítása szerint ez a díszítésmód nagyon ritkán fordul elő.<sup>6</sup> (13. kép 2.)

Wahle<sup>7</sup> a Saale vidékéről ismertet egy példányt, amely a heilbronnai fületlen formára emlékeztet, de finom iszapolású és fényezett. Megjegyzi, hogy ilyen edények a késő lausitzi kultúrában is előfordulnak, mint azt a schenkenbergi sírok mutatják,<sup>8</sup> az előbbieket azonban a rajtuk függőlegesen húzódó fényes vonalak valamivel későbbi időbe utalják. (13. kép 7.)

E kultúra emléke a giesendorfi urnatemető is, ahol a mellékletek közt ez a típus is előfordul.<sup>9</sup> (13. kép 4.) Ugyancsak a lausitzi kultúra anyagából való az a pohárformájú edény is, amelyet Buderose

<sup>1</sup> Die keramischen Stilarten der jüngeren Steinzeit. Schlesiens Vorzeit. VII. I. 17. 1. 47., 48., 49. ábra.

<sup>2</sup> I. m. 32–33. II., 127–128. ábra.

<sup>3</sup> I. m. 70. I. 12. tábla 6, 8.

<sup>4</sup> Mannus IV. 1912. 80., 82–83. 1. és X. tábla 27.

<sup>5</sup> Fundberichte aus Schwaben. 1926. 35. 1. és IV. tábla c.

<sup>6</sup> Das Gräberfeld in Wilhelmshöhe bei Usch. Mannus V. 1913. 320., 322. és XVII. tábla 4.

<sup>7</sup> Jahresschrift für Vorgeschichte. Halle. 1911., 122–123. II. és XIV. tábla 16.

<sup>8</sup> U. ott. 1909. XVIII. tábla 8.

<sup>9</sup> Verhandlungen 1890. 488. 1.



(Kr. Guben) közelében találtak.<sup>1</sup> (13. kép 5.) Bronzkori edényekkel együtt találta Busse Woltersdorfban.<sup>2</sup> (13. kép 9.)

A Saale-vidéki leletek már a vaskor első szakába vezetnek bennünket. Ebben a korban Csehország területén is megtaláljuk. A bylani-platnici kultúrában korongokon fordulnak elő.<sup>3</sup> E korra utal a güsse-



13. KÉP.

feldi urnatemetőben talált vaskés és balta is, amelyek a sírmező nyolcadik sírjából kerültek elő. A harmadik sír urnája szintén körömbenymásokkal volt díszítve.<sup>4</sup> (13. kép 6.)

<sup>1</sup> U. ott. 1889. 224. l.

<sup>2</sup> Zeitschrift f. Ethnologie 1911. 488., 494. és 21. ábra.

<sup>3</sup> Schráníl i. m. 195. l.

<sup>4</sup> Nachrichten über deutsche Altertumsfunde. 1894. 45. l.

A La Tène korból Klein Kühnau (Kr. Dessau) vidékéről ismerjük azt a töredéket, amelyen a díszítés nem egyfolytában van elhelyezve, hanem üres térségekkel szakad meg.<sup>1</sup>

E díszítésmód a római időkben is továbbél a különböző barbár népeknél, sőt még a népvándorlás korában is megtaláljuk.

Rademacher a Troisdorf melletti Fliegenbergen találta; azon a császárkori germán telepen, amelyen római emlékekkel együtt fordult elő. E korong nélkül készült edénytöredékeket germán eredetűeknek tekinti.<sup>2</sup> Korukat a Kr. utáni első század derekára teszi.

Schränil a római periodusnak úgy idősebb (Pichova-kultúra),<sup>3</sup> mint fiatalabb szakából (Trebigka-Pinevi kultúra)<sup>4</sup> ismeri.

Mühlbergen, Mechau közelében, longobárd sírokban olyan edényt talált Förtsch,<sup>5</sup> amely a legrégebb típusokhoz hasonlít. (13. kép 8.)

Schwenov mellett a Reuberbergen Hans-Henning szláv eredetű vastárgyak közt találta.<sup>6</sup> Ugyancsak szláv eredetű tárgyakkal fordult elő Dahlhausenben azon a telepen, amelyet P. Quente ásatott és amelyet a Kr. utáni VIII–XI. századra tesz. E telepen csak töredékekben fordult elő s külön nem is emlékezik meg róla.<sup>7</sup>

Butzov mellett a Mosesbergen Stimming népvándorláskori sírban talált egy olyan edényt, amelynek alsó része volt körömbenyomással díszítve.<sup>8</sup>

Mint látható, a külföldi lelőhelyek arról tanuskodnak, hogy a szalagdíszes edények korától a középkorig élt e díszítés. Hazai leleteinkben egyelőre csak az őskorból ismerjük őket.

A legelső leleteket Józsa ismertette Rakamazról, ahol nagyon különböző korú anyag volt a rétegekben összekeveredve s így korukat megállapítani lehetetlen.<sup>9</sup> Farkas Sándor gyűjtése Szentesen a berekben és a Tűzköves-halomban e díszítést a végső neolithikum emlékei közt találta.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Seelmann: Einige vorgeschichtliche Funde aus Anhalt. Jahresschrift 1904. 83. 1. és VIII. tábla 5.

<sup>2</sup> Mannus I. 1909. 92–93. 11. és XV. tábla.

<sup>3</sup> I. m. 257. 1.

<sup>4</sup> I. m. 233. 1.

<sup>5</sup> Jahresschrift. Halle. 1904. 68. 1. és V. tábla 16.

<sup>6</sup> Mannus XV. 1923. 304. 1. 6. ábra.

<sup>7</sup> Mannus V. 1913. XXXII. tábla.

<sup>8</sup> Prähistorische Zeitschrift. 1910. 409. 1.

<sup>9</sup> Arch. Ért. 1890. 205–207. 11. és Kiss Lajos szíves közlése.

<sup>10</sup> Tompa: A neolithikum Bodrogkeresztúron. Arch. Ért. 1927. 46. és 18. kép 7.



Milleker Szerbkeresztúrról közöl hasonló cserepeket. Az általa ismertetett telep<sup>1</sup> anyagában erős neolithikus reminiscenciák is vannak, de a közölt edények egy része azokra a formákra emlékeztet, amelyeket a Szeged városi múzeum a sövényházi rézkori leletek közt őriz. Ez a telep különben sokban emlékeztet az ószentiváni telepre s annak az elhagyott Tisza-medernek egyik öblében van, amelynek partján van az ószentiváni telep is. A két telep érintkezése tehát erősen valószínűnek látszik.

Kétségtelenül a neolithikumba tartozik a Kisléghi Nagy Gyula által leírt Bukova-pusztai egyik halom telepe,<sup>2</sup> s bár a leletek egészen tipikus darabokat nem tartalmaznak, aligha tévedünk, ha korát (a későbbben talált szarvasi analógiák alapján) a szalagdíszes edényekkel egyidejűnek jelezzük. Ide utalja egyéb hasonlóságokon kívül a 2. ábra töredéke, amely e dísznek alkalmazásában a csehországi példányokkal is rokonságot tart.

Az óbessenyői őstelep<sup>3</sup> edényei már határozottan a szalagdíszes edények korával kezdődnek. Hogy azonban a körömdíszes edények is ugyanabban a rétegben fordulnak-e elő, mint a szalagdíszesek, nem lehet megállapítani, mert dacára annak, hogy a telepen három kultúrréteg volt, az anyag nincs külön tárgyalva. Így még azt sem tudjuk eldönteni, hogy a legalsó vagy a legfelső réteg adta-e e cserepeket? Pedig itt igazán fontos volna, mert az edények tipológiája igen nagy időbeli eltéréseket mutat. A legrégebbiek a szalagdíszes kerámia anyagát őrizték meg, a legfiatalabbak pedig, úgy az apró bütökös, mint a talpcsöves töredékek révén a rézkor kezdetére mutatnak. Bárhogy áll is a dolog, annyi kétségtelen, hogy e telepen a körömmel díszített töredékek a bronzkort megelőző időkből származnak.

Hazai leleteink közt díszítésünk kronológiája szempontjából legfontosabb a Szarvas-szappanosi őstelep, amelyet Krecsmarik Endre tárt fel s anyagát úgy az Archæologiai Értesítőben,<sup>4</sup> mint önállóan is ismertette.<sup>5</sup> A telepen csak egyetlen kultúrréteget talált, amelynek anyaga teljesen homogén. Tiszta neolithikus anyag, amelyben a

<sup>1</sup> Arch. Ért. 1893. 300—305. II. 25—26. ábra.

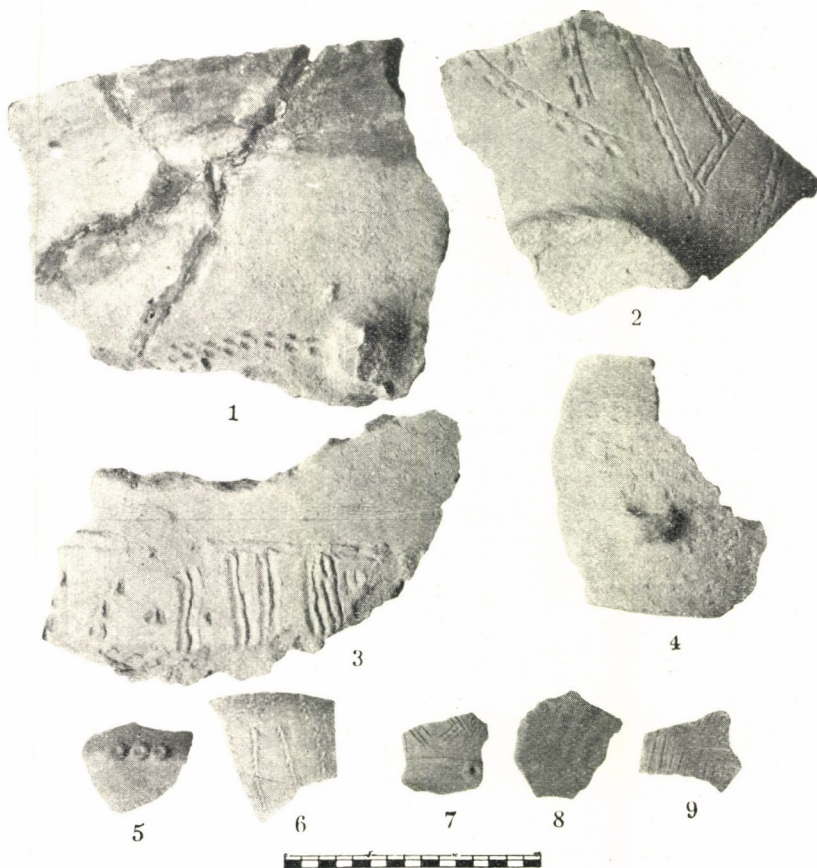
<sup>2</sup> Arch. Ért. 1907. 266—279. II. 1., 2., 9., 12. ábra.

<sup>3</sup> Arch. Ért. 1911. 147—164. II. IV. 10—13. és V. 8. ábra.

<sup>4</sup> Arch. Ért. 1915. 11—43. II.

<sup>5</sup> Őskori nyomok Szarvas területén s a szappanosi neolithkori telep.

körömdíszes cserepek szalagdíszes töredékekkel együtt fordulnak elő. Ennek a telepnek anyaga határozottan mutatja, hogy ez a díszítés a szalagdíszből fejlődött ki s (a tüzdelt szalagos díszítést pótolva) már a neolithikumban elvesztette igazi formáját s tervszerűtlen bemélyedésekké fajult, amely formát későbbben, a bronzkorban is megtartotta.



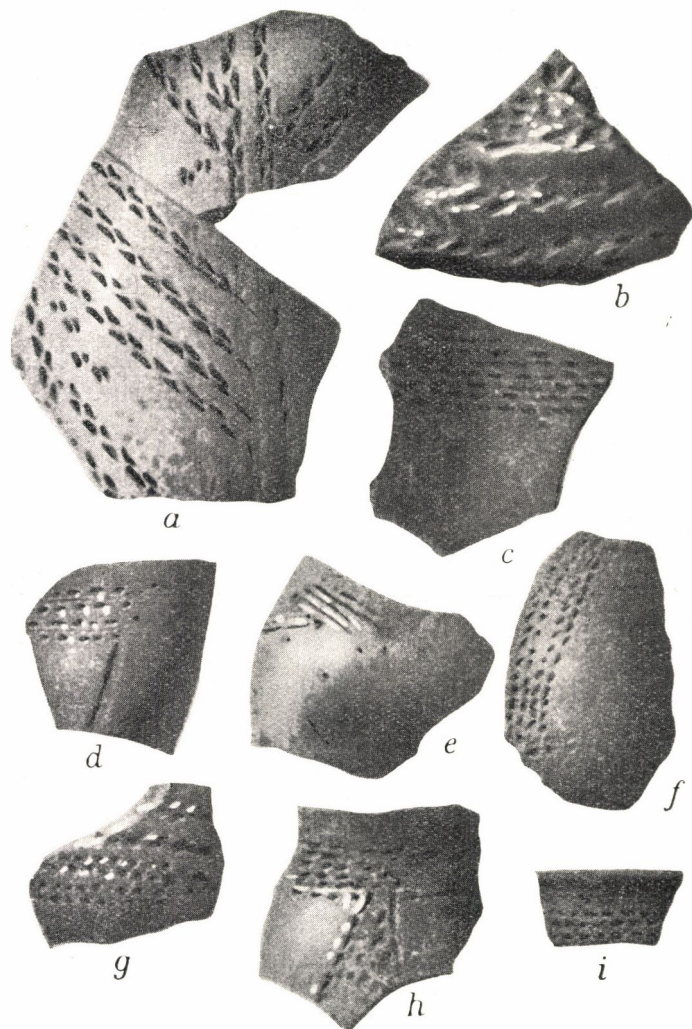
14. KÉP.

E tekintetben tiszta képet adnak azok a töredékek, amelyeknek képét az egyetemi archæológiai intézetben lévő példányokról készítve mellékelten bemutatok.

Legtöbb figyelmet érdemel az a nagyméretű edényhez tartozó töredék, amelynek bütykös díszítései voltak két újjal készült összecsapásokkal összekötve. Ez az edény, ha méreteiben elűt is, emlékeztet a Stocky által közölt bütykös edényekre és azokra a nagy edény-



töredékekre, amelyek a szalagdíszes edények csoportjába tartoznak.<sup>1</sup> A díszítés elhelyezése valóban szalagformában halad s a tüzdelt szalagos edények díszítésére emlékeztet. (14. kép 1.)



14. KÉP.

Ebből a formából alakult ki az a díszítés, amely egyszeri ránézésre kalászra emlékeztet. Voltaképpen azonban nem más, mint a két újjal készült díszítéseknek sűrűbb alkalmazása, amely csak úgy

<sup>1</sup> I. m. IX. tábla 1. és X. tábla 15., 22. és 24.

készülhetett, hogy az újjakat csak kissé emelték fel a továbbvitel alkalmával s így a köröm benyomása nyomot hagyott a puha agyagban, amely a gabona toklásztát juttatja eszünkbe. Kifejezett kalászformája azonban nincs. Stilizálásra pedig ebben a korban bajos gondolni. A természetben való ábrázolás mindenestre megelőzte a stilizálást. Ez pedig ebben az esetben hiányzik. (14. kép 6.)

Két díszítési mód egyesüléséből keletkezett az a forma, amely összetartott újjak végighúzása következtében keletkezett bemélyedésekkel tagolta az edény oldalát, míg a szabadon maradt felületet szabálytalanul elhelyezett kettős körömnnyomokkal díszítette. (14. kép 3.)

Ebből fajult el az a mód, amely tervszerűtlen bemélyedéseket alkalmazott az egész edényen s amely későbbi korokban is megmaradt (14. kép 4.), de ebből keletkezett az egyik köröm benyomásával az a díszítés, amely a tüzdelt szalagos díszítéseknek azt az elhelyezését eredményezte (14. kép 2.), amelynek formáját a rösseni edények hasonló csoportjában is megtaláljuk.<sup>1</sup> (15. kép a.)

Hogy ezen a telepen a tüzdelt díszítés ezen kívül is ismeretes volt, bizonyítja az a kis fekete cseréptöredék, amelyen a valami kemény tárggyal benyomott díszítések félkörösen helyezkednek el (14. kép 8). Előfordulnak itt úgy a szalagdíszes (14. kép 7.), mint az apróbütyök díszes cserepek is (14. kép 5.), alacsony talpcsöves edénytöredékek társaságában.

A díszítésnek ez a módja nem ismeretlen a Szarvas melletti ótemetői leletek között sem, amelyek «fiatalabbkorúaknak tűnnek fel az agyagművességben megnyilvánuló jellemvonásaik révén».<sup>2</sup>

Tompa Ferenc Bodrogkeresztúron bütykös cserepek és csövesláb töredékekkel együtt találta e cserepeket,<sup>3</sup> mégpedig ugyanolyan alacsony talpcsöveket, mint amilyenek Ószentivánon éppúgy előfordulnak, mint a Szarvas-szapannosi telepen.

E már publikált leleteken kívül több lelőhelyen is előfordultak. Így a Gyulafirátót melletti Pogánytelekdülőben és a Balácapusztán lévő római telepeken, ahol a többszörös talajháborgatás a legkülönbözőbb korból származó kultúrtárgyakat keverte össze. Az innen előkerült töredékeken a díszítés nem az edény testén, hanem a nyak,

<sup>1</sup> Mannus 1919—20. 323. l.

<sup>2</sup> Arch. Ért. 1915. 39. l.

<sup>3</sup> Arch. Ért. 1927. 32. l.



fül és perem tájékán van elhelyezve. A töredékek vastagsága elárulja, hogy azok jóval a római település előtti időkből valók.<sup>1</sup>

A szarvasi, szerbkeresztúri és óbessenyői anyaggal teljesen egyező kerámiával került elő a Tiszazug-tóparti neolith-telepen.<sup>2</sup>

A pécsi múzeum a Pécs melletti Makár-tetőről őriz ilyen díszítésű cserepeket, amelyek szórványos leletekből ugyan, de késő bronzkori edények társaságában kerültek napfényre.<sup>3</sup>

A győri múzeum anyagában lévő tápszentmiklósi, ordódbabóti, árpási és likócspusztai leletek nem körömmel, csak újjhegybenyomással készültek. Az első valószínűleg vaskori, az utóbbi bronzkori.<sup>4</sup>

A hazai egyéb leletek ismertetése után vissza kell térnünk az őszentiváni ásatások megfigyeléseire. E leletek tanúsága szerint díszítésünk a bronzkor anyagában, e telepen, mindenütt előfordul, bár a hozzátartozó temetőben egyáltalában nem találtuk. Az 1928. évi ásatások 13. gödre azonban, pontosan megfigyelhető rétegzettségére révén, határozottan mutatja, hogy a bronzkort megelőző időkben is megvolt.

Ez a gödör két réteget adott, amelyek hamu-, szén- és földkeverékből álló réteggel voltak egymástól elválasztva. A felső rétegben is előfordult ugyan ez a díszítés, de finomabb kidolgozású, bronzkori cserepekkel együtt. Az alsó rétegben azonban kizárólag ez a durva kerámia volt képviselve apró bütyökdíszítésű (16. kép) és talpcsöves töredékek társaságában. Kétségtelen tehát, hogy itt sem a bronzkorban keletkezett, hanem már a rézkorban megvolt. Valószínű azonban, hogy a többi csont- és kőeszközzel együtt a neolithikum hagyatékából jutott e telepre is.

A töredékek közt különösebb figyelmet érdemel az a peremdarab, amely díszítésében a rösseni (15. kép *b.*) tüzdelt díszítésű töredéknek teljes analógiája s éppen úgy, mint amaz, a körömdísznek és az egyszerű benyomásnak kombinálásából keletkezett. (11. kép 6.) Néhány rajta végighúzódtott bemélyedő sor a zsinegdíszekre emlékeztet s annyira szabályos, hogy kétségtelenül valami e célra készült díszítő csont benyomásával illesztették rá.

A hazai és külföldi leletek alapján arra az eredményre jutottunk, hogy úgy a külföldön, mint hazánkban a körömdíszítéses edények

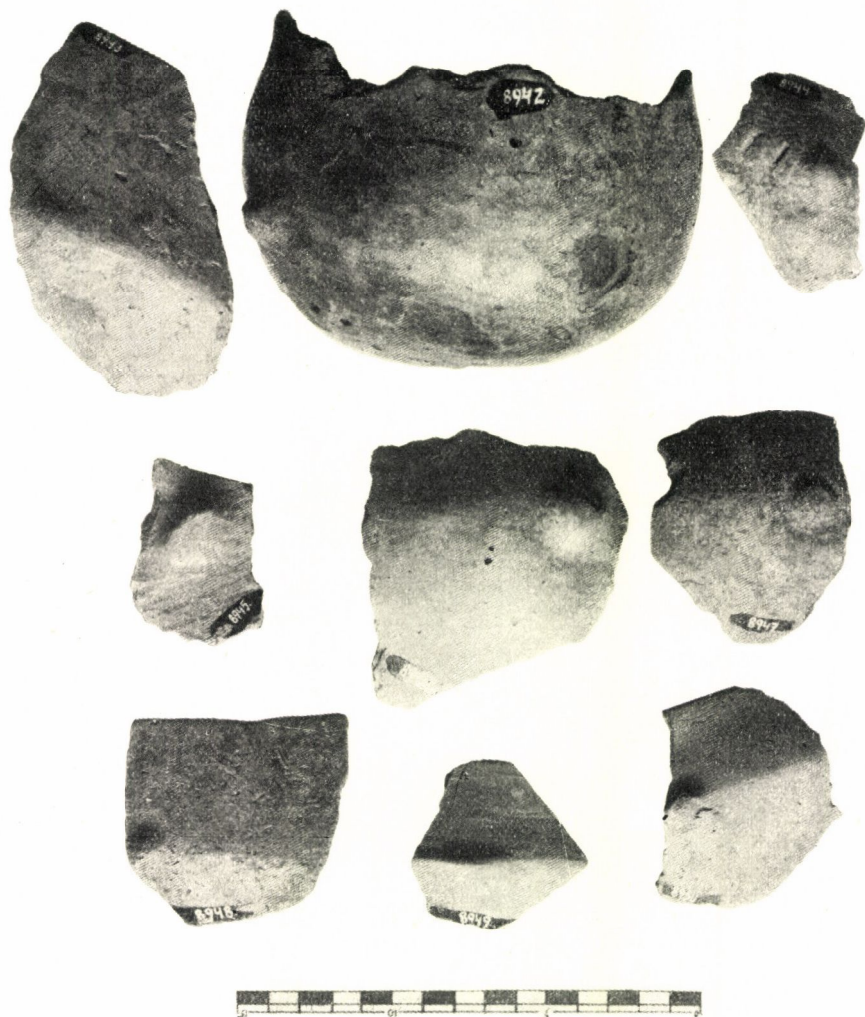
<sup>1</sup> Rhé Gyula szíves közlése.

<sup>2</sup> Dr. Szabó Kálmán szíves közlése.

<sup>3</sup> Dr. Fejes György szíves közlése.

<sup>4</sup> Dr. Lovass Elemér szíves közlése.

már a szalagdíszes kerámiával együtt jelentkeznek s a külföldön egész a középkorig élnek. Nálunk (a tüzdelt szalagdísz utánozva és helyettesítve) mindig más kultúrával keverten lépnek fel s eddigi leleteink



16. KÉP.

tanúsága szerint a neolithikum végén, közvetlen a rézkort megelőzően terjednek el leginkább s a bronzkorral együtt meg is szűnnek. Virágzásuk kora tehát a Tompa által jogosan tiszai-kultúrának nevezett kultúrával egyidőre esik.

(Szeged.)

*Banner János dr.*



## ÚJABB ÁSATÁSAIM A ZAGYVAPÁLFALVAI BRONZKORI URNATEMETŐBEN.

Az Arch. Ért. XL. kötetében erről a temetőről írt cikkem óta kétízben ásattam a fenti urnatemetőben; mégpedig 1927 április 10—17-ig és október 2—10-ig. Néhány, esetleg még szórványosan elhelyezett urnasírtól eltekintve, a temetőt kimerítettnek lehet venni. Összesen 221 érintetlen sírt sikerült feltárnom. Ha ehhez a számhoz hozzávesszük a már régebben, főleg az ekejárástól megbolygatott urnákat, úgy az amatőröktől kiemelt urnákkal együtt kb. 400-ra tehető ennek a bronzkori urnatemető sírjainak a száma.

Mivel a M. N. Múzeum Régészeti Osztálya egy év óta preparátor nélkül van, előreláthatóan csak évek múlva várható a még hátralevő kb. 180 urnának restaurálása. Egyelőre tehát nem is gondolhatunk ennek az urnatemetőnek monográfikus feldolgozására. Be kell egyelőre értem azzal, hogy egész röviden ismertessem az újabb legfontosabb megfigyeléseimet, továbbá, hogy közzé tegyem a legérdekesebb eszköztípusokat és a már összeállított urnáknak egy-néhány jellegzetes típusát (lásd 17—19. képeket).

Az újabb ásatások kizárólag a multkori értekezésemben már említett ösvény mellett folytak. Az urnák általában nagyon csekély mélységben voltak, s rendszeren már 20—30 cmnyi mélységben bukkantunk rájuk. Az égetett embercsontokat tartalmazó urnákat rendszeren üres, vagy néha gyermekcsontokat tartalmazó kicsi edénykék kísérték. A sírok rendszeren olyan sűrűn sorakoztak egymás mellé, hogy egyes esetekben nem lehetett a kísérő edénykék hovátartozását biztosan megállapítani. A gazdag sírok valamivel mélyebben voltak elhelyezve, sőt egy esetben, a 165. sírnál csak egy méter mélységben bukkantunk az első urnára. Az egész igen gazdag sírt nagyobb-számú bazaltoszloptöredékek takarták, melyeknek egyike-másika 5 kg-ot is nyomott.

Említésreméltó talán az a körülmény, hogy faszenet csak egy-







18. ΚΕΡ.

két esetben találtunk az égetett csontokkal. Feltehető tehát, hogy a hullákat nem a pusztá máglyán, hanem valami roston égethették el.

Érdekes körülmény, hogy általában vagy nagyon díszes urnába temették a halottat s akkor bronzmellékletei alig vannak, vagy nagyon egyszerű urnába, amikor viszont gazdag bronzmellékletekkel kárpótolták a halottat.

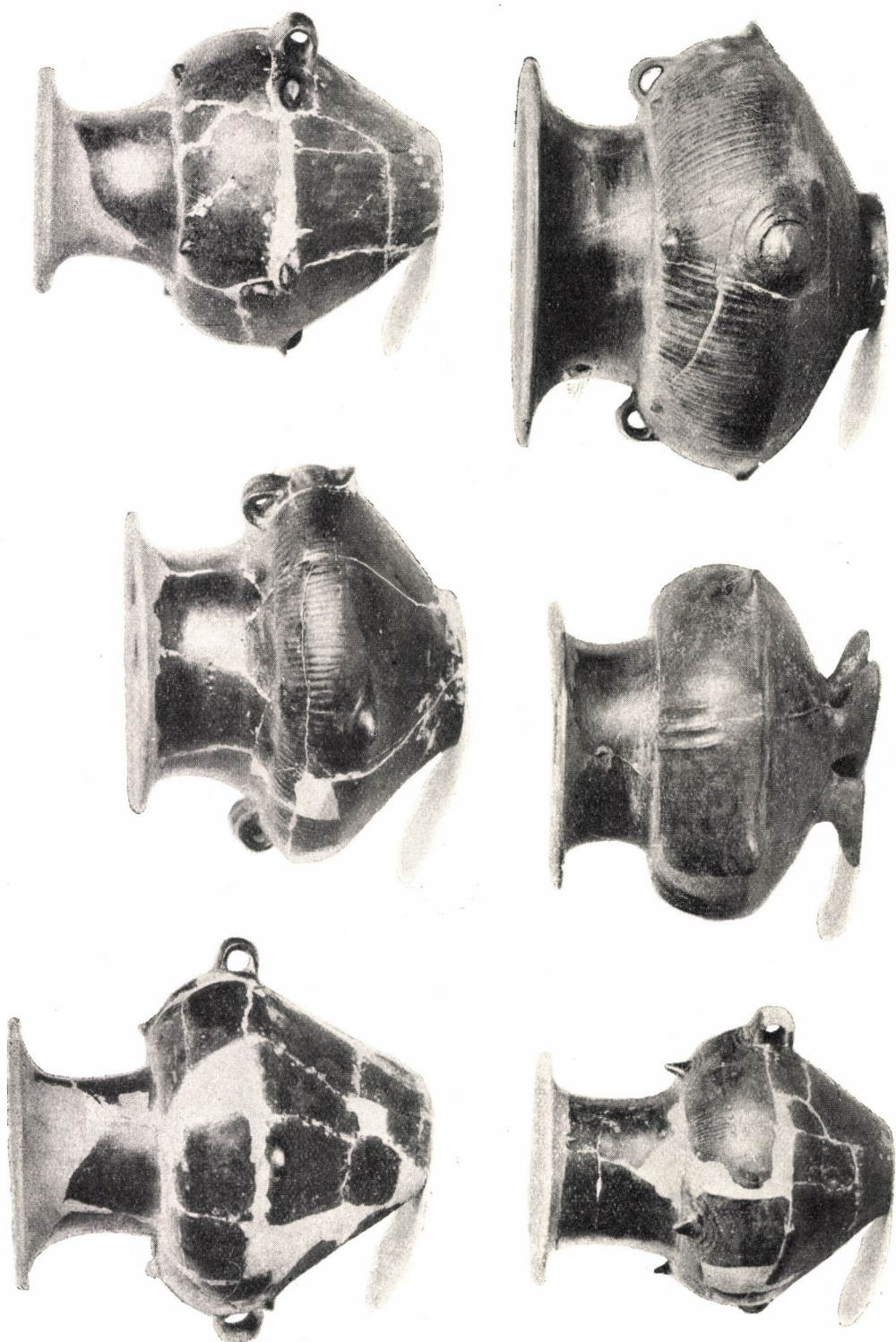
A 12. számú urna öble körül talált csiszolt kőlapocskák alapján már a multkori értekezésemben arra következtettem, hogy ezek «lélekkövek» lehettek. Az újabb megfigyeléseim csak megerősítettek ebben a felfogásban. Az urnák t. i. igen gyakran kavicsokkal voltak körülrakva s néha az urnák belsejében is akadunk egy-egy egész vagy kettétörött félkavicsra, amelyeket csak az ember tehetett be, tekintettel arra, hogy az urnák gondosan le voltak tálakkal takarva. A kísérő edénykéek száját pedig néha nagy kavics zárta le. Úgy látszik tehát, hogy itt valamilyen a lélekhittel kapcsolatos «kavicskultusszal» állunk szemben.

Említést érdemel a 165. sírban tett megfigyelés, ahol az egyik kizárólag felnőtt egyén csontjait tartalmazó urnában egy kicsi bronzvéső és kicsi bronzbalta is volt a mellékletek között (lásd 17. képet). Ez a megfigyelés a mellett szól, hogy a rendes eszközöknek ilyen «miniatur» utánezatait nem szabad egyszerűen gyermekjátékoknak tekinteni, ahogy ezt a hasonló *pilini* leleteknél tették, hanem a «*pia fraus*» szolgálatában álló jelenségnek. Így sok értékes bronzanyagot takarítottak meg és a halott iránt való kegyeletnek mégis eleget vélték tenni. Ez a «*pia fraus*» nagyon elterjedt szokás a mai primitív népeknél. Ez az eset újból bizonyítja, hogy a régésznek mindig az ethnológus szemüvegén keresztül kell régészeti megfigyeléseit végeznie, ha el akarja kerülni a hamis következtetéseket. Kiemelendő még a 209. számú sír, ahol a halottnak a hamvakat tartalmazó urna mellé tették le a háziállat csontjából készített foglalatban lévő bronzárat (lásd 18. képet). Hasonló leletek ritkaságszámba mennek.

Befejezésül utalok a nagyon változatos alakú urnáknak néhány mellékelten közölt ábrájára (lásd 19. képet) s kiemelem azt a körülményt, hogy a 221 hamveder közt alig akad két egészen egyforma. Mint ritkaságot közlöm a négy lábon álló urnát (lásd 19. képet).

Az újabb ásatások is a mellett szólnak, hogy ez az egész urna-temető teljesen egységes kultúrát tüntet fel, amely a bronzkorszak





19. КЭР.

*Reinecke* szerint való «*D*» emeletébe sorolandó, ahogy ezt már a multkori értekezésemben is megállapítottam.

\*

Lelkes támogatásukért hálás köszönetet kell mondanom a *Salgótarjáni Köszénbánya R.-T.*-nek s különösen *Róth Flóris ő* méltóságának és *Hroziencsik István* igazgató úrnak.

*Dr. Hillebrand Jenő.*



## A SZÉKELYHÍDI ŐSKORI ARANYLELET.

Özv. dr. *Penkert Mihályné*, szül. *Lükő Mariska* úrnő megértő szívéssége folytán jutottam abba a kellemes helyzetbe, hogy az alábbi két aranyboglárt bemutatathatom olvasóinknak.

Két év előtt, 1927-ben, munkások akadtak rájuk a székelyhídi (Bihar m.) szőlőkben. Állítólag nyolc darabot leltek, ezekből hat bekerült Nagyváradra valami *Schwartz* nevű aranyműveshez s tovább nyomuk veszett. Ezt a két darabot súlyos anyagi áldozatok árán sikerült megmentenie *Penkerné* önnagyságának a saját szép gyűjteménye számára. Minden kísérlete, hogy a leletkörülményekről valami közelebbit megtudjon s hogy a másik hat darabot is megszerezze vagy sorsukról valami biztosat tudjon meg, eredménytelennek bizonyult.

Kedves kötelességet teljesítek, amikor e sorok rendjén is őszinte köszönetemnek adok kifejezést a boglárok megmentéséért. E közléssel azért is sietek, hogy így szaktársaimnak módot és alkalmat nyujtsak a hiányzó darabok további nyomozására s amennyiben közgyűjteménybe kerültek, e közléssel is hozzájáruljak az egész leletről alkotandó kép s tanulságok rögzítéséhez.

A két boglár (20. és 21. kép) mindegyike erdélyi aranyból, öntés útján készült. (750 gr arany + 250 gr ezüst.) Belső felületük egyenetlen, halvány öntési nyomokat mutat, tehát nem olyan egyenletesen síma és fényes, mint a külső.

Mind a kettő gömbszelvényalakú s a rajtuk látható díszítést utólagosan eszközölték a szokásos poncoló eszközzel, és pedig olyan formán, hogy a mintákat belülről nyomkodták ki. Ezzel szemben a ruhához való rögzítést szolgáló lyukakat kívülről befelé fúrták, meglehetősen ügyetlenül, úgyhogy a fúrás rendjén benyomuló fémrészecskék kiállottak a boglár testéből. A nagyobbik boglárón ellapították ezeket utólagos kalapálással, a kisebbik boglárón a meglevő négy lyuk közül csak az egyiket kalapálták el.

A nagyobbiknak átmérője 9·1 cm, magassága 2·7 cm, súlya 27·950 gr. A kisebbiknek átmérője 8·5 cm, magassága 3 cm, súlya 26·590 gr.

20. sz. képünk ábrázolja a nagyobbikat kívülről, a 21. sz. kép pedig adja a kisebbik boglár felülről levett képét. A rajtuk levő lyukak kerek s átmérőjük 1·5—3 mm közt váltakozik.

A nagyobbik boglár díszítésének elrendezése a következő: fent gömbszelvényyszerű síma dudor ül, melynek szélét kívülről egyenletesen



20. KÉP. SZÉKELYHIDI ÓSKORI BOGLÁR.

benyomkodták. Alatta egy kisebb s egy nagyobb, vonalakkal határolt szalag fut kereken. Mindkettő közepén belülről kinyomkodott pontcskák futnak körül. Hasonló szalagot látunk a boglár kerületén is. E felett, tehát a két alsó szalag között helyezkedik el az egymásba kapcsolt spirális dísz, úgy hogy a fektetett S-alakú spirális tagok mindegyike külön-külön áll, végeik éppen hogy enyhén érintik egymást. E spirálisok vonalszalagokból adódtak, melyek mentén sűrűn alkalmazott pontok követik egymást s felületes vizsgálat mellett is azt a benyomást keltik, hogy vonalsorok adják a spirálist. A közepükön végigvonuló pontsorok irányát nem szabták meg előre folytonos



vonallal, hanem a poncoló eszköz követte a spirális menetét s lehetőleg a síma szalag közepén ment végig. Ez azonban nem sikerült eléggé tökéletesen. Kerületén négy lyuk ül. A széle egy helyen kissé törött, ez a törés friss. A munkások sérthették meg.

A kisebbik boglár díszítésének felépítése: fent itt is síma dudor ül, ennek képzése azonban eltér bizonyos mértékig a nagyobbik boglárétól, mert formálása olyaténképpen történt, hogy vízszintes, síma szalag köríti. Ez alatt egymásba helyezett kettős szalag fut kereken,



21. KÉP. SZÉKELYHIDI ŐSKORI BOGLÁR.

középpütt pontsorokkal tarkítva. A boglár alját ritkább pontsorrallal kitöltött szalag szegélyezi. A vonalszalagok közötti nagyobb területet halhólyagszerű díszítés tölti ki, melyet elemeire bonthatunk. Lent félspirálisok kapcsolódnak szervesen egymásba, fent pedig nyújtottabb félspirálisok kapaszkodnak egymásra. Az egész három-három vonalból adódik, melyek szervesen, megszakítás nélkül mennek kereken. A két-két vonalszalag közét sűrűn alkalmazott pontsorok töltik ki. Kivitelük nem szabályos.

A boglár szélén négy lyuk volt, a felső vonalszalag alján egy ötödik lyukat is látunk. Törött példa, a törése friss ennek is.

Tekintetbevéve mindkét boglár friss sérüléseit, töréseit, úgy véljük, nem tévedünk, ha súlyukat egyenkint 28 grammra becsüljük, amihez, ha hozzászámítjuk az átlukasztások révén keletkezett súlyvesztést, az időben támadt kopást, megközelítő pontossággal azt mondhatjuk, hogy az egyiptomi *kita* háromszorosára, ( $9.096 \times 3 = 27.288$  gr súlyúra) tervezték azokat az aranyrúdakat vagy lapokat, amelyekből az egyes boglárok készültek.

Székelyhíd egyike azoknak a jó megtelepülési lehetőségeket nyújtó promontoroknak, amelyek Bihardiószegtől kezdve fel az Ér balpartján az aeneolithikus periódustól kezdve, a réz- és bronzkoron keresztül lakottak voltak. E tekintetben a legnagyobb fontosságra a feltárás alatt álló ottományi Várhegy tarthat számot. E promontor sor szegélyezi azt a földművelésre és legeltetésre is roppant alkalmas terrászt, mely az Alföldet Kelet felől határolja s amely ezen a részen a jó közlekedési út jelentőségével is bírt. Ezen az úton nemcsak koronként megálló néphullámok hömpölyögtek végig, hanem a bronzkor rendjén az erdélyi aranyak piacot kereső vándorkereskedők és ötvösök is biztonságosabbnak vélték. Erről beszélnek nekünk a most leírt székelyhídi boglárok és ismeretlen helyen lappangó társaik, ezt bizonyítja az az aranykarperec is, ami Székelyhídon korábban került felszínre.<sup>1</sup> Ez az út a máramarosi sóbányákhoz vezet s találkozik az ugyancsak ideirányuló miskolc-diósgyőri irányból északkeletre tartó úttal, keresztezi a Szamos völgyében haladó utat. Lefelé a Bánáthoz van csatlakozása. E területek geo-ökonómiai egymásra utaltsága, a leletek tanúsága szerint, az egész őskoron át nagy volt, ami elsősorban a javak, ipari és gazdasági termékek kicserélésében nyert kifejezést.<sup>2</sup>

Kolozsvár.

Roska Márton.

<sup>1</sup> V. ö. Arch. Ért. XX. (1900) K. 172. és 181. 1.

<sup>2</sup> V. ö. Dr. Márton Lajos: A féregyházi őskori aranylelet. Arch. Ért. XXVII. (1907.) 57—68. 1.

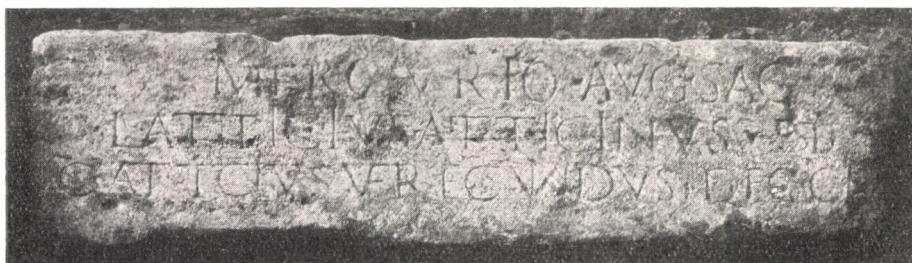


## KIADATLAN RÓMAI KŐEMLÉKEK SZENTENDRÉN.

Hogy Szentendrén legújabbán ismét római kőemlékek kerültek napfényre és további kutatásokra van kilátás, időszerűnek tartom azon néhány darab ismertetését, melyeket még a háború előtt Szentendrén találtam.

Amikor Waczek Ferenc tábornok azon a helyen, ahová a római tábor (*castrum*) délnyugati sarka esett, házat épített, eltűnt ugyan a tábor déli fala, mely addig szépen látszott, de egyebek között előkerültek azok a kőemlékek, melyeknek ma is a helyszínén kell lenni.

1. Az egyiket a szabadban lépcsőfoknak használták fel; egy hosszúkás, négyszögű *kőhasáb* vagy kőlap ugyanis, melynek csak éppen egyik sarka tört le (22. kép). Hossza 90, magassága 22 cm. A formája nem mutat tehát sokat, díszítése sem lehetett, úgyhogy



22. KÉP.

még a keret is hiányzik, mely legalább azt az oldalát körülvette volna, amelyre a feliratot belevésték. Már pedig ez a felirat egy istenségnek szóló dedikáció, minő az oltárköveken szokott előfordulni és csak az oltárfeliratok tipikus záróformulája (*v. s. l. m.*) maradt el. Legvalószínűbb, hogy egy épület falába volt beépítve, esetleg annak az architrávnak egy része volt, melyet egy oszlopos szentély homlok-

zatán helyezték el. A három sorból álló felirat végig betölti az egész síma kőlapot. Olvasása

*Mercurio Aug(usto) sac(rum).  
L(ucius) Atticius Atticinus et  
C(aius) Atticius Verecundus dec(uriones)*

nem okoz semmi nehézséget. A betűk rendes formája, a kevés ligatura (T V és VN) arra mutat, hogy a felirat nem lehet a II. századnál sokkal későbbi. Annál régibbnek látszik az írásnak az a módja, hogy az I betűk következetesen magasabbak a többiekénél.

*Mercurius* azok közé az istenségek közé tartozott, kiknek kultusza nálunk nem volt oly általános, mint sok más istenségé, akiknek nevét éppen azért rövidítve írták. Itt is tehát, mint például egy kiadatlan aquincumi oltárkövön, teljesen kiírva találjuk. Hozzá tartozik az *Augustus* melléknév, mely tulajdonképpen a császárokat illette. Végén a szokásos *sacrum* áll.

A dedikálók ketten vannak és ami feltűnő, mindkettőnek ugyanaz a családi neve van. Maga ez a név *Atticius*, mint nomen a ritkábbak közé tartozott (Dessau, *Inscriptiones latinae selectae* 2163. 4841) és nem lehet oly régi sem. Nyilvánvaló, hogy az *Atticus* cognomenből képezték. Ilyen eredetű nevek még például *Latinus*, *Quintus* (Latinusból, Quintusból), melyek a gallok elnevezésében fordulnak elő (Krüger, *Röm.-germ. Korrespondenzblatt* 1908 S. 7), és épp ezért lehetett szokásban ez a névképzés nálunk is, hol szintén kelták laktak. Hasonló világot vetnek *Atticius* kelta használatára azok a feliratok, melyeket később (55. l.) a *Speratus* névvel kapcsolatban idézek. Ugyancsak az *Atticus* cognomenből származtatható *Atticinus*, az egyik dedikáló cognomenje. A felirat végén álló *DECC* azért van két c-vel írva, mert mindketten *decuriones*, vagyis a tanács tagjai voltak; hogy melyik városban, azt már a felirat nem mondja, talán azért nem, mert alig gondolhattak másra, mint Aquincumra, mely az egész vidéken az egyedüli város (*municipium*, illetve *colonia*) volt és így csak neki lehetett tanácsa.

2. Egy másik befalazott *kőlapon* nincs felirat, de annál figyelemre méltóbb az ábrázolása, mely lapos reliefben egy griffet mutat be (23. kép). A kidolgozása ugyanis sokkal művészebb, mint aminőt idevaló emlékeinken várhatunk. Kár, hogy a 85 cm magas és 45 cm széles kő csonka és csak jobb része van meg, két oldalán keretbe



foglalva, melynek vályuszerű profilja van. A griff képe akként van a mezőbe beállítva, hogy egészen a keretig terjed, mely jobbfelől határolja. Errefelé, jobbra néz a griff sasfeje kampós csőrével, két hegyes fülével és a nyakára lelógó szakállával. A kő alsó és baloldali része hiányozván, a griff oroszlántestéből már csak hátán az egyik felálló szárny széle és a két mellső lába látszik, ezek közül is a jobb lába, melyre ráállott, csonka, ellenben még tisztán látni, amint felemelt ballábát egy bőségszaru tetejére teszi rá, mely gyümölcscsel van megrakva.

A griff a dekoratív római művészet egyik leggyakoribb motívuma volt. A sírköveken rendszeren két griff fordul elő, melyek egymással szemben állva, az egyik lábukat a közöttük levő füles edényre rakják. Schober (*Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien* S. 167) úgy látja, hogy ezek a sírkövek egészen Flavia Solva (Noricumban) vidékére szorítkoztak és még Kr. u. 100 körül keletkeztek. Ők mutatnák az utat, amerre a griffdíszítés hozánk eljutott. Hampel is közül két ilyen sírkövet, egyet (A pannoniai sírtáblák áttekintő



23. KÉP.

osztályozása. Arch. Értesítő 1907. 315. l. 29. ábra) Szombathelyről, melyen a felirat alatt egy hydria két oldalán állanak a griffek, és egyet Győről (u. o. 312. l. 24. ábra), melyen az orom és feliratos mező között fekvő fríz két végén is egy-egy kifelé néző griff van ábrázolva, úgy amint a mi kövünkön látjuk. Pannonia keleti részéből legfeljebb azt a nagyon érdekes kőtáblát idézhetem, melyet Alberti-Irsán (Pest megyében) találtam, ahová azonban minden valószínűség szerint Aquincumból vitték (Magyarország köemlékei. Múzeumi és Könyvtári Értesítő II.

99. l. 35. ábra). Ezt a táblát szőlőindák díszítik gazdagon, melyek egy kétfülű edényből nőnek ki, a griffek pedig az edény két oldalán állanak, a nélkül, hogy lábukat az edényre tennék.

Kövünkön azonban, ha volt is még egy második griff, egymásnak hátat fordítottak volna, amire alig találunk példát. Egyébként is azok a griffek, melyek a sírköveken alárendelt dekoratív szerepet játszanak, jelentéktelen kis ábrázolások, míg kövünkön a griff éppen nagyságával tűnik ki és már ezért minden valószínűség szerint csak úgy képzelhető, ha magában állott. Így aztán érthető, hogy kifelé fordulva néz és előtte bőségszaru van, mely a mező szélére jobban illett, mint az öblöshasú edény. És itt még leghamarább azokra a szarkofágokra gondolhatunk, melyeknek keskeny oldalain külön keretbe foglalva egy-egy griff vagy más hasonló fantasztikus állat szokott előfordulni (Espérandieu, Recueil général des Bas-reliefs I 173. 637. 818. Reinach, Répertoire des Reliefs II p. 448. 480). Csakhogy griffünk egy szarkofág díszítésére sem szolgálhatott, mert a kő felső széle kizárja, hogy egy szarkofág oldallapját képezhette volna. Még legvalószínűbb tehát, hogy egy olyan síremlékhez tartozott, mint azok a kőhasábok, melyeknek egyik vagy mindkét oldalát egyes nagyobb figurális alakok díszítették. Talán legközelebb áll hozzá annak az aquincumi kódúcnak az ábrázolása (képe Budapest Régiségei IX 43. l. 5. szám alatt), mely egy szárnyas génius époly művészi faragású képét mutatta.

★

Nem oly bizonyos azoknak a köemlékeknek lelőhelye, melyeket dr. Péchy Henrik orvos szentendrei házában (Futó-u. 1.) sok mindenféle régiséggel együtt láttam. Állítólag szintén a római tábor helyén egy régi falba beépítve volt az a

3. négyszögű kőtábla, mely tele van írva latin betűkkel (24. kép). Magassága 43, szélessége 37, vastagsága  $7\frac{1}{2}$  cm. Eredetileg mind a négy szélén kerettel volt ellátva, most már csak fölül és jobb szélén van párkánya, mely vályuszerű profilt mutat. Fölül egyenes, ellenben a jobb szélén egy darabon túl befelé hajlik és S alakban folytatódik. Ugyanilyen alakja volt a tábla hiányzó alsó részén, közbul pedig félkörívet ír le, melynek kihajló végeit Hampel szarvaknak nevezi. Ugyanez a különös, barokk ízlésű motívuma van a keretnek nálunk sok más feliratos táblán, legtöbbször szarkofágokon, így például Aquincumban azon a két szarkofágon (Budapest Régiségei



V 163. 1. 103. és VII 39. 1. 28. számok alatt), melyeken azok a gombok sem hiányoznak, melyek a táblánkon a keret kanyarodásain belül foglalnak helyet. Az egyik oltárkő Ó-Budáról (képe Hampel cikkében



24. KÉP.

Arch. Értesítő 1909. 33. 1. 16. ábra) Kr. u. 164-ből való és a legrégibb, melyen egészen ilyen kerete van a keskeny mezőnek a felirat fölött. Hasonlóképpen találkozunk vele, ha valamivel eltérő formában is, azokon a négyszögű talapzatokon, melyeket a segédsapatok dedikáltak a III. században uralkodó császároknak. Az egyiket (Rómer—





Desjardin XX. 116 B) éppen a Szentendrén tartózkodó *cohors I miliaria nova Severiana Surorum sagittariorum* állította Alexander Severus tiszteletére. Így már a keret formájából következtethetünk a korra, de még pontosabban meghatározza azt a felirat.

Az első sorban mindössze nagy betűkkel kiírva *Philippianae* áll és előtte még egy F betű olvasható. Tehát csak egy csapattestről lehet szó, mely *p(ia) f(elix)* után a Philippiana melléknevet viselte, mellyel Philippus császár az uralkodása alatt (Kr. u. 244–249) kitüntette és amely közelebbről megjelöli az időt, amikor a táblának készülni kellett. Az illető csapattest lehetett az előbb említett cohors, minthogy Szentendrén volt állomása, csak hogy ennek állandó mellékneve *Severiana*. Valószínűbb a *Legio II adiutrix*, melynek Philippiana melléknevével két óbudai mértföldmutató oszlopon találkozunk (CIL III 10619 és 14354<sup>6</sup>. Mindkettő Kr. u. 245-ből). A pia fidelis jelzőket is csak elvétve használták a cohorsok. A legio II adiutrix annál valószínűbb, mert téglái, sőt feliratos köemlékei Aquincumon kívül a közeli Szentendrén is előkerültek.

Ami már most az első sor kiegészítését illeti, a Philippiana genitivus alakja azt mutatja, hogy a legio neve előtt még valaminek állania kellett, ez pedig nem lehetett más, mint *Genio*, akinek a tábla tulajdonképpen dedikálva volt. Rendesen azonban nem magának a legiónak génuszát tisztelték, hanem génuszai voltak minden egyes centuriának és a cohorsoknak, melyekből a legio állott. Hogy pedig a dedikáció még teljesebb legyen, alig hiányozhatott az elején a császári házról való megemlékezés, melynek szokásos formulája: *In h(onorem) d(omus) d(ivinae)* volt.

Ezen dedikáció után nem lehet kétséges, hogy akiknek nevei a következő sorokban olvashatók, katonák voltak. Ilyen katonalisták nálunk máshonnan is ismeretesek (CIL III 3524 Aquincumból, 4452 Carnuntumból, 4568 Vindobonából) és minden egyes név mellett feltüntethették a katonai rangot (CIL III 11180 Carnuntumból). Táblánkon valószínűleg a névjegyzékek végén állhatott még egy sor, mely úgy kezdődött: *et sunt sub*... és utána annak a neve következett, aki a katonák parancsnoka volt. Esetleg másképp szólt, olyanformán, hogy a végén *posuerunt* állott. Az, hogy ezek a katonák egy centuriához vagy cohorshoz tartoztak, attól függ, hogy hány katonát sorolt fel a felirat. A táblán olvasható névjegyzék, mely a két hasábban 30 nevet közöl, csonka ugyan, de a kő magassága pontosan kiszámítható, mert



a jobb oldalát díszítő keret alsó gombja pontosan a közepét jelzi és így mindegyik hasábjában legalább 24 névnek kellett lenni. Több hiányzik azonban a tábla bal oldalából, amelyen ugyanaz volt a keret kiképzése, mint a jobboldalon, amiért a táblának, mint a szarkofágok hasonló díszítésű előlapja mutatja, sokkal hosszabbnak kellett lenni, mint magasnak. Hogy mily hosszú lehetett, az első sor dedikációjából következtethetjük. Ha ez után legalább még 3 hasábot feltételezünk, ezeknek hiányzó neveivel együtt ötször 24 név állott a táblán, összesen 120, vagyis sokkal több, mint ahány embert egy *centuria* számlálhatott. Igaz, hogy a *cohors* sem felel meg, mert ennek meg körülbelül 480 embere volt, de könnyen elképzelhető, hogy Szentendrén csak egy különítménye fordult meg, melynek katonái a táblát dedikálták. Különben az sincs kizárva, hogy nem egy *cohors*, hanem egyszerűen a *legio* katonáiról van szó és akkor a dedikációban is a *Genius legionis* szerepelne.

Ezeknek a katonáknak azért is a *legio*ban kellett szolgálniuk, mert római nevük van. A *praenomen* hiányzik ugyan, mert a III. században nem volt oly szokásos, mint régebben. A *nomen*ek között legtöbbször *Aurelius* fordul elő, amely szintén csak azóta lett oly általános, hogy a legtöbben a római polgárjogot azoktól a császároktól kapták, kik maguk is *Aurelius*ok voltak, mint az *Antoninus*ok és később Caracalla, aki az *Antoninus*ok közé számította magát. Sajnos, hogy nem mindegyik név olvasása sikerült, de az, hogy az egyes katonákat hogy hívták, úgysem fontos.

A felirat olvasása az első sor kiegészítésével:

[IN H. D. D. GENIO LEG. II ADI. P.]	F. PHILIPPIANAE
Aur(elius) Apitianus	Aur(elius) Carus
[A]ur(elius) P(y)rr(h)us	Sep(timius) Mucianus
Aur(elius) Bitus	Dips. Maximus
5. Cla(udius) Proculus	Aur(elius) Firmus
[A]ur(elius) Justus	Ael(ius) Maximus
[A]ur(elius) Florus	Jul(ius) [... ]rnatus
[D]om(itius) Lupianus	Ael(ius) Crescens
[V]ip(sanius) Marnianus	Luc(ius) Nodia[nus]
10. [J]ul(ius) Sev(e)rinus	Cla(udius) Val[ens]
[S]ep(timius) Atta	Aur(elius) Trige[minus?]
[C]la(udius) Felicianus	Jul(ius) V...
Aur(elius) Albanus	Bel...? .....us
Jul(ius) Silvanus	Aur(elius) Sfever[janus]
15. Aur(elius) Numerius	Aur(elius) [An]toninus
Aur(elius) [A]titinus?	Aur(elius) .....

4. Egy *sírkövet*, mely derékban ketté van törve, dr. Péchy Henrik az udvar falába építtetett be (25. kép). Trachytból való, melyet a közeli visegrádi hegyekből hoztak és éppen ezért a domborképek nem lehetnek oly élesek, mintha mészkőből faragták volna ki. Még kevésbbé határozottak a felirat betűi. Teteje csonka és így a kőtábla magassága ma csak 137 cm. A szélessége 86 cm. Felső részén a domborképek az elhunytakat ábrázolják, akikről az alsó mezőben olvasható felirat emlékezik meg. A nagyobbik felső négyszög két oldalát lapos falpillérek alkotják, melyek egy vízszintes gerendát a háromszögű orommal szoktak tartani. Az egyik pillér a baloldalon még ép és valami növényi dísz nyomait mutatja. Nem igen világos a pillérfő leveles kiképzése sem. A lábázat hármastagozása jobban vehető ki a másik, csonka pillér alján.

Ebbe az aedículaszerű keretbe vannak az ábrázolások beállítva, melyek egymás mellett három emberi alakot térdenalóli nagyságban mutatnak be. Mindháromnak az arca le van törve, de a viselet után ítélve a legkönnyebben felismerhető a középen álló női alak. Még tisztán látni, amint a fejét takaró kendő a két vállára lelóg, a balvállán az egyik nagy fibula, melynek magasan felálló lába oly jellemző az úgynevezett pannoniai fibulákra, minőket nálunk a sírköveken csak a bennszülött nők mind a két vállán látni. A nyaka körül egy kis karikával díszített szalagot visel, azonkívül lejjebb még egy síma nyakperec látszik, amely, mint a nyitott és gömbös vége mutatja, szintén a belföldi viselethez tartozhatott. Ami a ruházatát illeti, abból mindössze azok a ráncok láthatók, melyek derékon alól kétfelől ereszkednek le és középen öblöt (*sinus*) képeznek. Körülbelül ilyen a felső szoknyája a bennszülött nőnek a zsámbéki aedícula-falon is (Oroszlán, Az Orsz. Magyar Régészeti Társulat II. évkönyvében, 61. l. 4. ábra). Az egyik férfialak, mely tőle jobbra van, a férjet ábrázolhatta, nemcsak azért, mert a férj azokon a köveken, melyeken egy házaspár előfordul, mindig ezt a helyet foglalja el, hanem mivel még látni a kezét, amint vele a felesége jobbkezét hátulról átkarolja. Talán rajta is a legjellemzőbb a vastag karika (*torques*?), mely nyakáról lelóg. Egyébként a ruházata nem mutat semmi különöset: alsó ruhája szokás szerint a jobb vállán van összetűzve, míg köpenye a balvállán nyugszik és ráncai, melyekbe a balkéz belemarkol, a kép aljáig lehullanak. Valamivel keskenyebb a másik férfialak, mely a nő jobboldalán (a kövön balra) áll. A feje is kisebb volt, úgyhogy csak





25. KÉP.

a házaspár felnőtt fia lehetett. Az alsó ruhának, melynek széle a nyaka körül úgy néz ki, mintha karika volna, itt is a jobb vállán kellett összetűzve lenni; a bal válláról kissé rézsutosan lefelé eső ráncok a köpenyhez tartoztak. Mind a két keze előrenyúl és mind a kettőben olyasvalamit tart maga előtt, ami csak egy ostor lehet. Ugyancsak a kézben, de nem egészen így, tartja az ostort a szülők mellett a fiú egy székesfehérvári sírkövön (Arch. Értesítő Régi évf. XIV. kötetében LI. tábla). De félreismerhetetlen egy óbudai sírtáblán a felirat fölött is, mely egy öszvérhajtóról (*mulio*) emlékezik meg. (Utoljára dr. Nagy Lajos ismertette az Országos Magyar Régészeti Társulat I. évkönyvében 47. 1. 3. ábra.) A névből az is kitűnik, hogy az illető bennszülött származású volt. Hampel még kétszer említ ostort egy óbudai és egy csákvári sírkő leírásában (a Nemzeti Múzeum legrégibb pannoniai sírtáblái 4. és 33. sz.). Az ostor ezen gyakori ábrázolása azt mutatja, mennyire hozzátartozott a bennszülöttek mindennapi foglalkozásához. Szentendrén nem ez az első kő, melyen az elhunytak bennszülöttek voltak. Már régebben került onnan az aquincumi múzeumba három ilyen sírkő és kettőn (Budapest Régiségei VII. 62. l., 68. és 63. l. 69. számok alatt) a nő feje szintén be van kötve, a vállain pedig ugyanazok a nagy fibulák láthatók. Feltűnhetik azonban, hogy ezeken a köveken a három képmás akként van elrendezve, hogy a nő nincs középen, hanem a bal szélén kapott helyet. Ezekre a sírkövekre abban a temetőben akadtak rá, mely a tábor déli oldalán még 1898-ban került napfényre, és valószínű, hogy a Péchy-féle sírkő is onnan származik.

A felirat mind a négy oldalon kettős keretbe van foglalva, és még halványan kivehetők a leveles indaszárak, melyek a külső, szélesebb léceket kétfelől és a felirat fölött díszítették. Megvan ez a díszítés másutt is, a legtöbbször mégis vidékünkön látjuk és magából Szentendréről is ismeretes (Budapest Régiségei VII 64. l. 70. sz. alatt). Egy másik kő hasonló díszítéssel a közeli Hunkárról való (u. o. V 150. l. 83. sz. alatt). Maga a felirat csak három sorból áll és olvasása így szólhatott:

*Speratus f(ilius) an(norum) XVIII.*

*P(osuit) t(itulum) p(ater) Marceius sibi*

*et co(niugi) vi(v)us*

Idáig a felirat érthető, csak a végén álló *L CO* olvasása okoz nehézséget, de talán nem oly fontos, hogy ezek a betűk mit jelentettek.



Amint látjuk, a felirat csak két nevet említ, az apa nevét és a 18 éves korában elhunyt fiát, de azt is közli, hogy a sírkövet még életében állította az apa magának és feleségének. A képmások között csakugyan ott látjuk a jobb szélén az apát, középen a feleségét és balszélről a fiút.

Ha a képmások bennszülötteket ábrázoltak, annak a nevekből is ki kell tűnni. A fiú neve *Speratus* latin hangzású ugyan és bizonyára rómaiak is használták; példa rá Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae* 2163 (Roma): *C. Atticius Speratus*, hol mint cognomen szerepel és előtte *Atticius* ugyanaz a nomen, melyet a *Mercurius*-nak szentelt feliratban is a dedikálók viselnek. De éppúgy lehet *Speratus* kelta név; Holder (*Alt-Celtischer Sprachschatz* II 1625) legalább annak tartja, és mindenesetre e mellett szólanak azok a feliratok, melyekben olyanok viselik ezt a nevet, kik kétségkívül bennszülöttek voltak. Így egészen közlőrl, Csobánkáról való az a felirat (CIL III 10571), melyben az elhunyt neve *Nemorata*, tehát nem római név, és utána barbár szokás szerint mindjárt az apa neve következik genitivusban, ilyenformán: *Sperati f(ilia)*. Más feliratokban meg az elhunyt neve volt *Speratus* (CIL III 3931. 5441). Az előbbi felirat azért is érdekes, mert ebben meg a többi nevek között *Verecunda* olvasható, már pedig *Verecundus* szintén előfordul a *Mercurius*nak szóló feliratban, mint az egyik dedikáló cognomenje. Ilyen egytagú neve van feliratunkban az apának is: egyszerűen *Marceius*. Erről sem lehet mondani, hogy nem úgy hangzik, mint egy római nomen. Hiába keressük azonban a római nomina között; mindenesetre annyira szokatlan, mint általában a barbár nevek. Annyi bizonyos, hogy éppúgy van *Marcus*ból képezve, mint *Atticus*ból *Atticius*. L. azt, amit erről előbb (46. l.) mondtam.

A felirat nem tölti be az egész mezőt, melyre bevették. Az, hogy a mező alsó fele üresen maradt, más köveken is előfordul, mégpedig olyanokon, melyek többnyire a régibb időkből valók. Fontosabb, hogy a felirat elején a későbbi időkben használt *D(is) M(anibus)* hiányzik és hogy az elhunytak nevei, mint általában a régebbi sírköveken, itt is nominativusban állanak. Ilyenkor az állítmány *h(ic) s(itus) e(st)* szokott lenni és a bennszülöttek sírköveire is jellemző. Ha feliratunk mégis másképp van szövegezve, ez az eltérés a szokásos sorrendből még leghamarább érthető a bennszülöttek sírkövein és nem zárja ki, miért nem datálhatjuk a régibb időkbe. Ami azonban

a feliratnál is többet mond: a sírkövek, melyeken a bennszülöttek úgy vannak ábrázolva, amint kövünkön látjuk, még a Kr. u. I. századba vagy legfeljebb a II. század első felébe tartoznak.

Még egy kiadatlan követ találtam a szerb Pozserovacska nevű



26. KÉP.

templom udvarában, a pince külső falába beillesztve, de azóta ezt is már megszerezte dr. Péchy Henrik.

5. Egy *sírkő* felső része (26. kép); magassága 84, szélessége 83 cm. A háromszögű orom két részsütos oldalán egyszer, alul kétszer tagozott léckeretek még elég tisztán kivehetők, ellenben a közepén már csak nyoma látszik a díszítésnek. Az orom két sarkát lapos fal-



pillérek tartották, de az, amelyik a baloldalon állott, egészen eltűnt. A másiktól is csak a törzs felső része a pillérfő némi maradványával látszik. Nem sokkal épőbbek a képmások sem, melyek ezen aediculaszerű keretben a mélyebben fekvő mezőből abban a magasságban emelkedtek ki, mint a pillérek.

A képmások egy házaspárt ábrázolnak: a nő szokás szerint a férje jobboldalán (a kövön tőle balra) áll. Mindketten szembenéznek és egyforma magasak. Az arcuk részben le van törve, de még ép a férfi fején a lefelé fésült haj és a két szétálló füle. Hasonlóképpen megmaradt a nő egész fejdíszje és éppen ez a turbánforma viselet nem enged semmi kétséget aziránt, hogy a nő nem lehet római, hanem bennszülöttnak kellett lenni. A haja sokkal magasabban van bekötve, mint az előbbi kövön láttuk. Ellenben egészen ilyen több más sírkövön, melyek többnyire a vidékünkéről származnak, így *Vadilacus* és *Patevilla* síremlékein kívül (Arch. Értesítő Régi f. XIV. kötetében XXXVII. és XXXVIII. táblák) kettő Óbudáról (u. o. XLI. tábla és Budapest Régiségei V 155. l. 90. szám alatt), sőt egy Szentendréről (Budapest Régiségei VII 63. l. 96. szám alatt) ismeretes. V. ö. Láng Margit, Jahreshefte 1919. Beibl. Sp. 240. Ezen fejkötő fölé itt is egy kendő van ráterítve, melynek fátyolszerűen lecsüngő végeit azonban a vállak fölött eltakarják a nagy fibulák, minőket minden bennszülött nő viselni szokott. A nyaka körül még egy sima karika látszik, mely egy kerek medaillonnal lehetett díszítve. A ruházatból csak a férfié ismerhető fel, a felsőruha, mely vállairól hosszú ráncokban lelógott. A jobbkeze, úgy látszik, egészen el volt takarva, míg a balkéz szabad és abban a férfi maga előtt valamit tartott, talán egy irattekercset, amint azt egy paloznaki (Zala megye) kövön látjuk, mely szintén egy bennszülött házaspárt ábrázol és a nő fején hasonló fejdísz mutat (Kuzsinszky, A Balaton környékének archaeológiája 177. l. 215. ábra).

Alul a képmások le vannak törve, úgyhogy a felirat is hiányzik, mely a tábla alsó részén állhatott.

*Dr. Kuzsinszky Bálint.*

## A MAGYARFÖLDI LIMESKUTATÁSOK.

Meglepő, hogy a magyar régészeti tudomány, mely aránylagos fiatalsága mellett is számottevő eredményeket tud felmutatni, mily kevéssé fekiúdt neki a római limeskutatásnak. Annál meglepőbb ez, mert hiszen kétségtelenül meglevő eredetiségei mellett is, mindig szívesen kapcsolódott be a német régészeti kutatások irányába, ami annál természetesebb, mert hiszen nem lehet tagadni, hogy többé-kevésbé az egész világ ezt tette s a német régészet ma is vezet. Miért van tehát az, hogy éppen a limeskutatásokban olyan kevés hatással volt ránk a német tudományosság méltán világra szóló teljesítménye? Holott a németföldi eredményeket a magyar szakemberek jól ismerték s két összefoglaló munka is jelent meg azokról,<sup>1</sup> magyar nyelven. S az sem volt kétséges, hogy magyar földön is a tudományosság szempontjából nagyjelentőségű problémák megoldása remélhető a limeskutatás eredményeitől. Annál kétségtelenebbül, mert a limeskutatás köpenyege alá általában a nálunk nagyszámmal lévő régi sáncok kutatásait is be kellett volna vonni. Mennyire nem alaptalanul, azt éppen a legújabb csehországi eredmények mutatják, melyek szerint a Dunától északra is, jelentős távolságban, fontos római maradványok vannak.<sup>2</sup>

Most, amikor az Arch. Ért. szerkesztője az új ásatási törvény (1929. évi XI. tc.) életbeléptetésével kapcsolatosan és a remélhetőleg megnyíló anyagi lehetőségekre számítva, minden erejét a hazai régészeti kutatások megszervezésére kívánja fordítani — amelyek körébe a limes is odatartozik — annál helyesebb a kellő siker eddigi hiányá-

<sup>1</sup> Téglás Gábor, *Limestanulmányok*. Akadémiai tört. Értekezések. XXI. 2.— Budapest, 1906.

Buday Árpád, *A római limes Németországban*. Francia kivonattal. Kolozsvár, 1911.

<sup>2</sup> Gnirs Anton a *Sudeta* (1928) kötetében, Reichenberg, 1928.



nak okát kipuhatolnunk, minél több okunk van remélnünk, hogy szándékát a mindnyájunk által annyira óhajtott fényes siker fogja koronázni. Mindjárt meg is mondhatjuk, hogy az eddigi csekély eredménynek éppen a szervezettség hiánya volt az oka; az, hogy nem volt olyan erős szervezet vagy egyéniség, amely, illetve aki az anyagi források megnyitására hivatott tényezők előtt az ügyet ellenállhatatlan erővel s ugyanakkor a szakkörök előtt is kétségbe nem vonható súllyal képviselte volna. A németeknél ilyen volt Mommsen Tivadar.

A dolog Németországban sem ment könnyen. Már 300 éve is elmúlt annak, hogy nyomtatásban először szerepel a németföldi limes,<sup>1</sup> már egész irodalma van az egyes szakaszoknak, mikor a Mainzban ülésező Gesamtverein der Deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 1852-ben az első Kommission des Limes Romanust kiküldötte; de nem a limes egész vonalára, hanem csak a Wetterau és a Taunus területén lévő szakaszokra. Minthogy a kiküldők arról nem tudtak gondoskodni, hogy a bizottság tagjainak módjuk legyen az eredményes munkára, komoly sikert nem is érhettek el. A kutatás továbbra is egyes jószándékú emberek lelkesedésének, áldozóképességének és készségének mértékétől függött. Ilyen értelemben örökérvényű érdemet szerzett magának A. v. Cohausen nyug. őrnagy, aki 1884–86-ban nagyszabású munkában adta ki kutatásai eredményét.<sup>2</sup> Mindez igen tiszteletreméltó és hasznos munka volt, de nem az, aminek lennie kellett.

Végre Mommsen Tivadar vette kezébe az ügyet.<sup>3</sup> Ő már a Corpus Inscr. Latinarum-mal kapcsolatosan arra a tapasztalatra jutott, hogy vannak nagy, tudományos feladatok, melyek megoldására egyes emberek, még ha önként összeállanak, sem vállalkozhatnak kellő eredménnyel. Ilyen a limeskutatás is, melynek sikeres megoldásához azt javasolta (1890), hogy a területileg érdekelt államok — Porosz- és Bajorország, Württemberg, Baden és Hessen — továbbá a porosz és bajor tudományos akadémiák fogjanak össze, készítsenek munkatervet, osztozzanak meg a feladatokon; a költségeket adja a birodalmi gyűlés s a birodalmi kancellár legyen a munkabizottság legfőbb adminisztratív hatósága.

<sup>1</sup> Alberus, Erasmus, Das Buch der Weisheit. Frankfurt, 1550. 120 lap.

<sup>2</sup> Der römische Grenzwall in Deutschland. Wiesbaden, 1884., Nachtrag, 1886.

<sup>3</sup> Die einheitliche Limesforschung. Westdeutsches Korrespondenzblatt. IX. (1890) 167. tétel.

A dolog ettől kezdve — mint mondani szokták — ment, mint a karikacsapás. Holott — s ez talán nem egészen érdektelen — Mommsen politikai téren elkeseredett ellenfele volt a birodalmi kancellárnak (Bismarck), s az 1852. évi kísérlet sikertelenségében politikai okokat is láttak. A következő — 1891. — év nyarán már megalakult a birodalmi limesbizottság s megindult a munka, melynél nagyobb szabásút — a régészet terén — nem igen ismerünk s amely annyira mintaszerű, hogy a természetes változtatásokkal, alapul nálunk is el lehet, sőt el kell fogadni.

Nálunk néhai *Hampel József* vetette fel először nyilvánosan a limeskutatások megszervezésének kérdését azzal, hogy az Arch. Ért. 1905. évi (U. f. XXV.) folyamában megbeszélést nyitott. Ezzel kapcsolatosan (213. lap. jzt.) ő maga említi, hogy a pannoniai limes felkutatását (nyilván Torma Károly dáciai kutatásainak közvetlen hatása alatt) már *Rómer Flóris* tervezte a múlt század hetvenes éveiben, tehát akkor, amikor Németországban is csak Cohausen és néhány társa buzgólkodott, miután az 1852-ben Mainzban kiküldött Komission tehetetlennek bizonyult. Valószínűnek tartom, hogy ez a tervezés előzménye vagy következménye volt az ő (Rómer) kutatásainak, melyekről terjedelmes jelentést terjesztett az 1876. évi budapesti nemzetközi kongresszus elé. A jelentés III. fejezete «*Les fossés du diable en Hongrie*» címen olyan sáncokkal is foglalkozik, melyek kétségtelenül a római limesmaradványok közé tartoznak.

A nyolcvanas években a Duna vize annyira megapadt, hogy jobbpartján a római táborok és utak romjai előtűntek. *Hampel József* ekkor javasolta a közoktatásügyi minisztériumnak e maradványok rendszeres feltárását. Azonban mindkét alkalommal a terv anyagi eszközök híján a legszerényebb keretekben sem volt megvalósítható.

Azután következett az 1905. évi, már említettük megbeszélése. Ketten szóltak a kérdéshez: *Kuzsinszky Bálint* és *Findly Gábor*.

*Kuzsinszky* a munkálatok megkezdését sürgősnek ítéli s testtel-lelekkel rendelkezésre áll. Szerinte, ha akad hatóság vagy testület, mely a limeskutatót kezébe veszi s — egyelőre — évi 2000—3000 koronát tud és hajlandó reá áldozni, mindjárt meg is lehet kezdeni a munkát a szentendrei tábor ásatásával. Egyidejűleg egy 4—5 tagú bizottság volna alakítandó, mely a már megkezdett ásatási munkával párhuzamosan összegyűjtené és megvizsgálná az összes rendelkezésre álló (irodalmi, térképészeti, leletek nyújtotta stb.) adatokat, hogy



ezek alapján az egész munkatervezetet el lehessen készíteni. Így — már kézzelfogható eredményekre támaszkodva — lehet aztán kérni az egész terv megvalósítására szükséges anyagi fedezetet.

Amint látjuk tehát, Kuzsinszky — erős gyakorlati érzékkel — egyelőre a munkálatok tényleges megkezdését ítéli fontosnak és sürgetőnek, remélvén, hogy a többi magától jönni fog.

*Finály Gábor* részletesebben vet számot a megoldandó feladatokkal, bizonyos mértékű munkamegosztásra határozott javaslatot is tesz éppúgy, mint nagy általánosságban a költségeket (összesen 125,000 korona) is számbaveszi. A munkálatokat egy limesbizottság irányítaná, mely a Műemlékek Orsz. Bizottságával szerves kapcsolatban lehetne. A munkát, a jelzett anyagi támogatás esetén, 8—12 év alatt gondolja elvégezhetőnek.

A két tervben semmi ellenmondás nincs; azt mondhatni, hogy azok kiegészíthetik egymást. Kétségtelen tehát, hogy nem a terveken múltott a siker. A kívánt megoldás mégis elmaradt. A javaslatok bekerültek a Műemlékek Orsz. Bizottságához s további sorsukról nincs tudomásunk. Ámbár kétségtelen, hogy hozzájárultak ahhoz, hogy — amint látni fogjuk — legalább maga a M. O. B. dolgoztatott a limesen. Tény az, hogy a rendszeres munka ekkor sem indult meg, sőt azután az Arch. Értesítőben nem is esik róla szó. Hanem a Magyar Tudományos Akadémiában.

*Téglás Gábor* 1906 május 7-én a Magyar Tud. Akadémia II. osztályában «Limestanulmányok» címen felolvasást tartott, mely ugyanabban az évben nyomtatásban is megjelent.<sup>1</sup> A szerző elsősorban a németországi limeskutatás előzményeit, munkaszervezetét és eredményeit ismerteti, kifejezetten azzal a céllal, hogy az ott nyert tanulságok itthon értékesíthetők legyenek. Utalások történnek az ausztriai limeskutatásokra és a hazai addigi eredményekre, főleg szerzőnek addigi kutatásaira.

Ő a hazai munkát a Magyar Tudományos Akadémiára bízna, melyet a Műemlékek Orsz. Bizottsága és a Múzeumi és Könyvtári Főfelügyelőség, a közoktatásügyi és földművelésügyi minisztériumok stb. támogatnának. Az első és főcél szerinte az összes sáncvonalak helyrajzi monográfiájának elkészítése, amit 8—10 évi munkával és évi 10—15.000 korona költséggel megvalósíthatónak tart. Később —

<sup>1</sup> *Értekezések a tört. tud. köréből.* XXI. köt. 2. sz. Budapest, 1906.

«netán» — ásatások is lehetnének, ámbár ezekkel nem nagyon rokon-szenvez s valósággal az «ország pénzügyi helyzetével számolni tudó józan hazafiság» kérdésének tekinti azt, hogy ne terheljük meg az országot «túlságba vitt ásatásokkal és utazásokkal». «Mert a követelt ásatások vajmi kevés lelettel kecsegtethetnek eddigi próbavételeim szerint ezeknél a sáncoknál s a németországiak pazarló példájának követését jó lelkiismerettel ezután sem ajánlhatnám.»

A felolvasás, illetőleg a megjelent munka nemcsak megérdemelt feltűnést keltett, hanem erős felzúdulást is azok körében, akik a németországi és ausztriai limeskutatások eredményeit egészen más szempontból ítélték meg s akik nem tudták megérteni, hogy miért volna «pazarlás» az ásatásokkal együtt 125,000 korona kiadása, mikor Téglás legalább ugyanannyit szán pusztán topográfiai felvételekre? Igaz, hogy Téglás az összes hazai limesmaradványok felvételét tervezi, sőt a romániaiakat is bevonandóknak ítéli, míg Kuzsinszky és Finály a pannoni limesre szorítkoznak. Téglás mégis teljesen egyedül állott véleményével s nem is igen akadt szakember, aki Finály Gábornak a tervezetről szóló véleményét ne osztotta volna (Arch. Ért. 1907. [XXVII.] 172. sköv. II.), még ha azt a szerző korára való tekintetből vagy más gyöngédségi okból nem vitte is a nyilvánosság elé. A bírálatra — természetesen — válasz is jelent meg (u. o. 377. sköv.), de ez nem vonatkozik sem a tárgyra, sem a tervezetre, tehát az előállott helyzeten nem változtatott.

A helyzet pedig nagyon kedvezőtlenül alakult a kutatások megszervezésére nézve. És ezt kétségtelenül Téglás munkája idézte elő. Pedig a hivatott szakemberek nem ejtették el mégsem a kérdést. Kuzsinszky Bálint 1906 dec. 7-én az Akadémia Archæologiai Bizottsága elé terjesztett javaslatot a limesbizottság megszervezésére. «A bizottság a limeskutatás megindítását tudományos közszükségletnek tartja, hasznosnak véli egy szakbizottság felállítását és azt javasolja, hogy az a Műemlékek Orsz. Bizottsága kebelében állíttassék fel.» Ugyanakkor azonban «hasonlókép dícsérendőnek ítélte Téglás Gábor buzgalmát az erdélyi és alföldi nagy sáncvonalak felkutatásában és reményét fejezte ki, hogy az anyagi támogatásban is fog részeseülni».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Akadémiai Értesítő 1907. évi 344. lap. Téglás Gábor egyébként ezen kutatásainak egy részéről már 1904 márc. 7-én beszámolt az Akadémia II. osztályában s az meg is jelent az Ért. a tört. tud. köréből XX. köt. 2. számaként.



Bizonyára nem indokolatlan az a felfogás, mely ebben a két határozatban lényegbeli ellentétet lát, olyan megalkuvást, mely kielégítette bizonyára a nem szorosan vett szakembereket, de az ügynek, illetve az ügy Kuzsinszky—Finály-féle elgondolásának csak árthatott, még ha az utóbbi terv hívei nem ítélték is veszélyesnek azért, mert nem a pannoniai limesre vonatkozott. Árthatott azért, mert a nem szakértő, de elhatározó tényezők előtt méltán tűnhetett fel ezek után úgy a dolog, mintha maguk a szakemberek sem volnának tisztában a feladatok terjedelmével, annál kevésbé a végrehajtás módjával. Méltán kelthetett aggodalmat az is, hogy Téglás a munkálatok kisebbik — bár kétségtelenül fontos — részének elvégzésére számított annyi költséget, mint amennyiből a másik oldalon az egész munkát, illetőleg annak sokkal több kiadással járó részét, az ásatásokat elvégezhetőnek ítélték, a mi véleményünk szerint is jogosan. Ámbár nem tekinthettük kizártnak azt, hogy idők folyamán újabb feltárások szükségére merül fel, ami esetleg 25—30 százalékos póthitel engedélyezését teszi szükségessé. Nyilvánvaló azonban, hogy erre csak a munkálatok 7—8. évében került volna sor, mikor az elért eredmények alapján a nemzetközi tudományosság figyelme is ráterelődött volna már a munkára és ekkor már, szükség esetén, a nemzetközi tudományos hangulatra való utalással, minden nehézség nélkül lehetett volna újabb költségeket kapni a munka folytatására. A németországi példa ebben a tekintetben is segített volna. Hiszen ott is többe került a munka, mint ahogy eredetileg tervezték, egyszerűen azért, mert annak során sok új táborhelyet fedeztek fel, a munkabérek is változtak s a közlés is jóval nagyobb arányúvá lett. Minderre nálunk is jogosan lehetett gondolni.

Nem volt alkalmas — ítéletünk szerint — a lelkesedés fokozására az sem, hogy Téglás az Akadémia mellett a Műemlékek Orsz. Bizottságát és a Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelőségét is kötelezte volna az ügy anyagi támogatására, a nélkül azonban, hogy annak módját és mértékét legtávolabbról is megkísérelte volna körvonalazni s legalább általánosságban utalt volna arra, hogy lesz-e ezzel szemben valami joguk? Az embernek az a benyomása ma, amikor két évtized után újból olvassa a javaslatot, hogy minden jogot a leendő «előadónak» akart fenntartani. Ami elvileg nagyon helyes, de az éppen szóbanforgó esetben ugyancsak bizalmatlanságot keltett. Kényes dolog volna — és felesleges — annak a fejtegetése, hogy a bizalmatlanság

mennyire volt indokolt vagy indokolatlan. Tény, hogy e sorok írója — mint a pannoniai limes kérdésében személyileg egyáltalában nem érdekelt — Téglásnak a koncertbe való beleszólását már akkor úgy ítélte meg, hogy az a terv időleges halálát jelenti s ma a történetíró tárgyilagosságával állapítja meg, hogy nem tévedett.

A pannoniai limeskutatások intézményes biztosítására irányuló törekvéseknek ez a rövidre fogott története.

Maga a limeskérdés azonban nem hagyta nyugton a szakembereket. Egyfelől az ugyancsak e körbe vonandó *acquincumi* kutatások folytak tovább, a főváros támogatásával, illetőleg annak költségén, nem egy meglepő eredményt mutatva fel. A *Magyar Nemzeti Múzeum Dunapentelel*<sup>1</sup> végzett kutatásokat igen kellemetlen és — mondjuk ki csak nyíltan! — szinte elképzelhetetlen viszonyok között: t. i. ugyanott — mint nagyon illetékestől hallottam — régiségkereskedők rendeztek párhuzamos «kutatásokat», s ezt a törvény lehetővé tette! A dunapentelei ásatásoknak egyik régi résztvevője nemrégén bizonyos elégedetlenséggel szólt azokról beszélgetés közben. Ha a legmagasabb mai mérték elé állítjuk azt, lehet igazság ebben az elégedetlenségben; de ha az akkor jogos mértéket és minden — nem is olyan mellékes — körülményt tekintetbe veszünk, kénytelenek vagyunk sokkal jobb véleménnyel lenni arról a munkáról. Ne feledjük, hogy a németországi limeskutatókkal is megtörtént, hogy mikor egyes — különösen az első időben feltárt — táborhelyek közzétételére került a sor, kénytelenek voltak utólagosan pótatásokat végezni. Ha tehát a dunapentelei ásatások kedvezőtlen körülmények közbejátszása miatt nem is jártak azzal az eredménnyel, amellyel járhattak volna, kétségtelen, hogy vannak eredményei.

A *Műemlékek Orsz. Bizottsága* továbbfolytatta a *Leányvár* ásatását, hol *Tóth Kurucz János* megkezdte és a *pilismaróti* (Castra ad Herculem) maradványok feltárását, ahol *Finály Gábor* vezette a munkálatokat. Az utóbbi el is készült jelentésével, melynek a *Műemlékek Orsz. Bizottsága* által megindítani tervezett Limes-füzetekben kellett volna megjelennie.<sup>2</sup> Tudtunkkal ez mindmáig nem történt meg, holott

<sup>1</sup> *Paulovics István*: A dunapentelei római telep — Die röm. Ansiedlung von D. — *Archæologia Hungarica*, II. Bpest, 1927. Benne fel vannak dolgozva a Mahler és Hekler által adott jelentések.

<sup>2</sup> *Dr. K. Finály Gábor*: Magyarország a rómaiak alatt című falitérkép magyarázata. Budapest, 1912., 10. lap.



abból az első jelentésből, mely nyilvánosságra került,<sup>1</sup> méltán várta és várja érdeklődéssel a szakvilág. A leányvári ásatásokról is jelent meg egypár előzetes jelentés és egészen rövidszavú vázlat,<sup>2</sup> melyek számottevő maradványról adnak számot, fájdalom egyáltalán nem kielégítő módon.<sup>3</sup> A Műemlékek Orsz. Bizottságának az a ténye, hogy a kutatásokat folytatta, nemcsak magábanvéve volt helyes, hanem azért is, mert hiszen az Akadémia archæologiai bizottsága is az ő kebelében tartotta megvalósítandónak az irányító limes-bizottságot. Csak azt sajnálhatjuk, hogy erre az alapra támaszkodva nem szervezte meg magát ezt a bizottságot. Mert ha ezt megteszi, ma kétségtelenül sokkal előbbre volnánk e fontos tudományos kérdés terén.

Nem csoda, ha egységes munkaterv és központi egységes irányítás nélkül a kutatásokban bizonyos ötletszerűség továbbra is megállapítható s érthető, hogy a Magyar Földrajzi Társaság által alakított *Alföldi Bizottság* éppen úgy kívánt foglalkozni a működési körébe eső *bácskai római sáncokkal*, mint elébb a Balatoni Bizottság az ottani római emlékekkel. Az Alföldi Bizottság megbízásából és anyagi támogatásával vált lehetővé, hogy e sorok írója a szóbanforgó sáncok vonalait bejárja, pontosan felvegye és római voltukat megállapítsa.<sup>4</sup> Az utóbbi megállapítás egyelőre bizonyos kételkedéssel találkozott<sup>5</sup> ugyan, de a legújabb szakirodalom azok nagy részére elfogadja a római eredetet s amit kétséggel fogad, azt sem utasítja vissza.<sup>6</sup>

Végül a pannoniai limeskutatás szempontjából is különösen méltánylandó az az összegező munka, melyet Finály Gábor végzett már említett térképének szerkesztésével s a hozzátartozó magyarázattal. (Lásd 9. jzt.) Adatgyűjtése kétségtelenül nagy szolgálatot fog tenni akkor, ha egyszer végre csakugyan megtörténik a limeskutatás tervszerű megszervezése, különösen azért, mert előttünk nem kétséges, hogy ez a munka szükségszerűen ki fog terjeszkedni a római közlekedési utak nyomozására s ezzel a rómaikor összes maradványaira. Sőt — mivel egyes maradványokról csak alapos kutatás után lehet megállapítani, hogy rómaiak-e vagy sem? — elkerülhetetlen lesz nem

<sup>1</sup> Arch. Ért. 1907. (XXVII.) 45—57. l.

<sup>2</sup> Komárommegyei és városi Múzeumegyesület Értesítője, 1906—1909.

<sup>3</sup> L. Dolgozatok — Travaux, 1912. (III.) 189. sköv. l.

<sup>4</sup> Dolgozatok—Travaux, 1913. (IV.) 18. sköv. l.

<sup>5</sup> *Finály G.* az Arch. Anz. 1913. évi 330. sköv. l., *Ortvay Tivadar*, Temes vármegye és Temesvár város tört. I. 1914. 72., 93., 95. stb. lap.

<sup>6</sup> Fabricius a Pauly—Wissowa-féle Realencycl. XIII. I. köt. 639. sköv. l.

rómaikori emlékhelyek itt-ott való feltárása is. Akkor fog kitűnni annak a sok-sok részletmunkának az értéke vagy értéktelensége is, melyet különböző helyi múzeumok vagy lelkes magánemberek végeztek, igen gyakran minden tervszerűség nélkül, a kínálkozó alkalmat jól vagy kevésbé jól kihasználva. Mindezek azonban még törekvésekként sem sorozhatók azok közé a munkálatok közé, melyek a magyarországi limeskutatásokat tekintették céljuknak s ezért itt elhallgatjuk őket.

A teljesség kedvéért egészen röviden szólanunk kell azokról a területekről is, melyek nem tartoztak ugyan Pannoniához, de egykor hozzátartoztak a római birodalomhoz, majd Magyarországhoz s amelyekben szintén történtek limeskutatások.

A úgynevezett *Bánálban* levő sáncokat *Téglás Gábor* tanulmányozta és írta le a már idézett (7. jzt.) munkájában; ott szól az előző kutatókról is. *Ortvay Tivadar* szintén idézett művében (14. jzt.) ugyancsak foglalkozik velük, részben helyszíni tanulmányok alapján.

Erdélyben *Torma Károly* foglalkozott az úgynevezett *Meszeslimes* kérdésével, majd *Téglás Gábor*, *Finály Gábor* és e sorok írója. Az addigi irodalom megtalálható *Téglás Gábor* «*A limes Dacicus igazolása*» című értekezésével kapcsolatosan, melyet 1907 május 13-án mutatott be a M. Tud. Akadémia II. osztályában.<sup>1</sup> E sorok írójának e tárgyra vonatkozó számadásai a *Dolgozatok—Travaux 1912—16.* évfolyamaiban jelentek meg.<sup>2</sup>

Az Erdély keleti felén húzódott úgynevezett *Hargita-limes* egy részét *Téglás Gábor* tanulmányozta,<sup>3</sup> főleg *Orbán Balázs* útmutatása alapján.<sup>4</sup> Nagy kár, hogy nem elégszik meg a maradványok pontos felvételével, hanem közben stratégiai előadásokat tart, úgy hogy maga a minket érdeklő anyag valósággal elvész a sok fejtegetésben.<sup>5</sup> Úgy-

<sup>1</sup> Akadémiai Értesítő, 1907., 565. s köv. lap.

<sup>2</sup> Nem lesz érdektelen annak megemlézése, hogy a Domaszewsky ítélete és az ahhoz csatlakozó hazai szakemberek szerint nem római eredetű sáncokat *Fabircius* (i. m. 642. lap) kétségtelenül rómaiaknak ítéli.

<sup>3</sup> A limes Dacicus két Küküllő—Olt közti részlete. Arch. Közl. XIX. (1896.)

<sup>4</sup> *Orbán Balázs*: A Székelyföld leírása. I—IV. köt. Budapest, 1868—1873.

<sup>5</sup> *Téglás Gábor* mindig súlyt helyez a stratégiára; egy alkalommal kifejezetten hivatkozik arra, hogy: «mindenekfelett szert tehettem arra a *stratégiai látóképességre*, mely ott is eligazít, hol az ásó mindenhatóságával képzelgő némely nagyhangú szaktársam tanácstalanul tünődni kénytelen». (Akad. Ért. 1907., 571. lap.) Éppen a németországi limeskutatások akkori állása miatt, ilyen szembeállítás a két módszernek merőben jogosulatlan volt.



szintén kár, hogy a sáncok rajzai nyilvánvalóan nem pontosan mutatják azok mai alakját, hanem bizonyos stilizáltsággal, ha ebben nem is megy annyira, mint a bánáti sáncoknál. Az utóbbiaknál ez azért is nagy baj, mert azok mellett — legalább eddigi tudásunk szerint — nem áll olyan bizonyíték, mint a Hargita-sáncok mellett, a Mikházától Hévizig kétségtelenül megállapított római táborsor.

Szeged, 1929.

*Dr. Buday Árpád.*

## ADATOK AZ ÖSGERMÁN ÁLLATORNAMENTUMOK II. STÍLUSÁNAK EREDETKÉRDÉSÉHEZ.

### I.

#### Az igari leletek.

A Magyar Nemzeti Múzeum 1898-ban a fehérmegyei Igarról egy simontornyai orvos útján egy meglehetősen csonka avarkori leletnek jutott birtokába. A leletnek kétharmad-, illetve félnagyságú rajza rövid szöveg kíséretében az *Archaeologiai Értesítő* (AÉ) 1900. 108. o. jelent meg. Ez ábrák megismételve találhatók Hampelnél, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*. Braunschweig, 1905 (Hampel) II, S. 356 ff. Az egész lelet természetes nagyságú fényképét a VI. táblán közlöm (1. igari lelet).

Egy másik, hasonló korú lelet 1927. év folyamán került Igarról a Kecskeméti Városi Múzeumba. A lelőhely a község egyik távoli pusztája, az ú. n. *Igar Vámi Szőlőhegy*. A sír hegyoldalon, homokos talajban volt megásva, mélysége állítólag három méter volt. A nemesfém-ből készült tárgyak természetes nagyságú képét a VII. táblán, a vastárgyakét pedig fél nagyságban a VIII. táblán közlöm. E fényképeket dr. Szabó Kálmán úr volt szíves rendelkezésemre bocsátani (2. igari lelet).

Az utóbbi sírtól pár méternyi távolságban 1928. március folyamán kubikos cigányok egy újabb sírra bukkantak. Az előkerült leleteket az éppen arrahaladó csendőrörs azonnal lefoglalta és azok a községi előjáróság útján a székesfehérvári múzeumba jutottak. *Marosi* Arnold múzeumigazgató úr engedélyével és közreműködésével készült természetes nagyságú fényképeket a IX. táblán 2. szöveg-közötti képen közlöm (3. igari lelet).

Az 1. igari lelet leírását a fenti irodalomra hivatkozva mellőzöm, csupán az egyes tárgyak anyagára vonatkozóan a következőket jegyzem meg. A VI, 1 és 2 darabok aranyból készültek. A korongnak köralakú öt rekeszében egy-egy világos, sárgás-zöld színű, kissé



domborodó üveg ül. Aranylemezből készült a két ezüstnyakperec csüngője (VI, 3—4). A VI, 5 csat anyaga bronz, az összes többi tárgyaké ezüst.

A 2. igari lelet véleményem szerint egy nő és egy férfi, valamint ez utóbbi lovának csontváza mellől származnak. A női vázhoz tartozhattak: az arany fülbevalópár, fekete nagy üvegpasztacsüngővel (VII, 26—27), a két kis rekeszes aranykorong (VII, 28—29) és talán a hosszúkás arany gyöngyszem (VII, 32). Ezek azonban csak főbb darabjai lehettek a női váz mellékleteinek. A szokásos vaskés, agyagorsógomb, karperecek, gyöngyök stb. elkallódtak. A férfiváz mellékleteiből is csak a főbbek maradtak meg. Ezek következők: az övgarnitúra három fő darabja, és pedig a nagy bronz szíjvég (VII, 1), az egy darabban öntött bronzcsat (VII, 2) és az övfelszerelésnél gyakran előforduló nagy bronzkarika, ebben az esetben fönn lantalakú áttört nyúlvánnyal (VII, 3). A nagy szíjvég technikai előállítása következő. A felső lap erős, vastag bronzlemez, melynek mintázatát véséssel állították elő. A vésés nyoma ezen lap hátsó felén egyáltalán nem látszik. A fogazások rövidélű szerszámmal vannak beütve. A szíjvég hátsó lapja az elülsővel nagyságra és erősségre egyező, de díszítetlen, A két lap egy 3—4 mm vastag pántra gondosan fel van forrasztva. Ez a szalag fönn kissé szélesebb, lenn keskenyebb. A forrasztással való összeállítás nagyon gondosan történt. A köpü szélén az egész egy keresztpántot kapott. Ez a pánt idővel, valószínűleg a földbekerülés után, elszakadt. A szíjvég mindkét lapja fönn, a köpünél, az összeolvasztási helyen kissé szétválott. A keresztpánt alatt középen mindkét lapot a szíj tartására egy erős, nagyfejű bronzszeg üti át.

A vastárgyakból a férfivázhoz tartoztak a vasfokos (VIII, 4), a háromélű vasnyílcsúcsok (VIII, 5—8) és esetleg a töredékes vascsat (VIII, 9). A három darab, részben töredékes bronzkarika (VII, 24—25) dr. Szabó Kálmán megállapítása szerint a fokos nyelének díszítésére szolgált. A kantár, illetve lószerszám vereteinek tartom a 18 darab rozetta-alakú, aranylemezből préselt díszítményt (VII, 4—11 és 12—21). Tíz darab kerek és a többi nyolcnak egyik oldalán félholdalakú nyúlvány fordul elő. A felerősítésre szolgáló szeg valamennyinél bronzból készült, mindkét végén laposra kalapálva. Némelyik darabnál ez a szeg elveszett (VII, 7, 18, 21). A VII, 22—23 töredékes aranygombok idetartozása bizonytalan. A csikózabla (VIII, 1) és a vasken-

gyelpár (VIII, 2—3) a lovassírok megszokott járulécai. A VII, 30—31, gyűrűhöz hasonló aranydíszítmények eredeti rendeltetését hiteles ásatásból származó analógiák híján nem tudom meghatározni. A *kun-ágotai* leletben 8 darab ilyen fordult elő (Hampel III, 260, 6). Ugyancsak meghatározatlan a VII, 33 töredékek szerepe is.

A 3. igari lelet egy harcos sírjából származik. A fegyveröv garnitúrájába tartoztak a IX, 1—12 és talán a IX, 13—16, 21—23 és 26 darabok. Az egyes darabok tüzetes leírását mellőzöm, csak a következő technikai tudnivalókat emelem ki. A IX, 1, 3, 7—10 erős aranylemezből préselt darabokon a fonatok közötti köralakú közbeeső mezőben bemélyített középpontú kis köröcskék fordulnak elő, melyeknek technikai előállítása ugyancsak préselés. Az ugyanezen darabokon látható rekeszek külön vannak az alap megfelelő, símán hagyott részére felforrasztva. A IX, 1, 3—6 szíjvégek két-két lemezből készültek, a hátsó lemez mindegyiknél síma és a két lemezt oldalon egy keskeny, 1—2 mm szélességű aranyszalag tartja össze. A IX, 7—12 daraboknál a hátsó lemez hiányzik, ezek tehát hátul a mintázat negatív képét mutatják. A felerősítés ezeknél a hátsó oldalra forrasztott hosszú, ezüst fülecskék segítségével történt. A IX, 13—14 darabok anyaga aranylemezzel bevont bronz, vagy rosszezüst lemez. Mint az előbbieknél, a hátsó síma lap itt is hiányzik, a megerősítés ugyancsak felforrasztott fülek segítségével történt. Ezek azonban leváltak és elvesztek, de nyomuk a négy sarokban kivehető. Az övgarnitúra főcsatja (IX, 2) ezüstműből készült öntés útján, karika és csattest egy darabban. A mintát öntés után még utána vésték és a fogazásokat is utólagosan vésték be. A csat kétszeres nagyságú rajzát, melyet az eredeti darab után készítettem, a 28. szövegközi ábrán (28. kép) közlöm. A szíjra való megerősítés három kidomborodó fejű szeg segítségével történt. Ezek a szegfejek a mintára való tekintet nélkül vannak a címeralakú csattesten elhelyezve. A csat egész felső és oldalsó felületén aranyozás nyomai láthatók.

A IX, 17 aranytárgy valószínűleg a szablya markolatának felső záródása. A megerősítő egyik hosszú bronzszeg még megvan. A IX, 18—19 arany fülbevalópár. — IX, 20 rovátkolt aranykarikák egymásban, az egyiken kis arany kapcsoló tag. — IX, 21 bronzcsat, karikája és csatteste egy tagban öntve. — IX, 22 bronzból öntött kapocs két szeggel, a felület aranyozással. — IX, 23 csuklós bronzcsat aranyozás nélkül, a hátsó oldalon két erős füllel, — IX, 24—25 aranyozott



bronz, a drót külön felforrasztva. — IX, 26 kettős lemezű szíjvég ezüstműből. — IX, 27—29 lemeztöredékek rossz ezüstműből, mindegyiken egy-egy bronzszeg. — IX, 30—31 tarsoly alsó szegélyezése, két ezüstműlemezről összeállítva, a végeken aranyfoglatat.

A vasszablya (X, 1—1a) markolata és pengéje egy darab vasműből készült. A keresztvas erős aranylemezzel borítva, a hüvely torkolatverete, mely a keresztvas alatt látszik, szintén aranylemezből készült. A markolaton három különböző alakú szegfej látszik, az alsó kerek bronzból, a középső rombusz-alakú szintén bronzból és a felső, rovátkolással ellátott, aranylemezzel bevont bronz. A markolattövis a pengéből egyenesen folytatódik. A penge erősen görbülő, egyélű, végefelé kiszélesedik, de egy darabig még itt is háta van és csak a csúcs lesz kétélű, mintegy 6—7 cm hosszúságban. A szablya főbb méretei következők: teljes hosszúság 98,5 cm, a penge hossza a keresztvas alsó tövisnyúlványának végétől 83 cm, a penge legnagyobb szélessége fönn 3,3 cm. A keresztvas hosszúsága 5,8 cm, a tövisnyúlványok csúcsainál szélessége 3,5 cm, a markolattövis hosszúsága a felső tövisnyúlvány csúcsáig 12,2 cm.

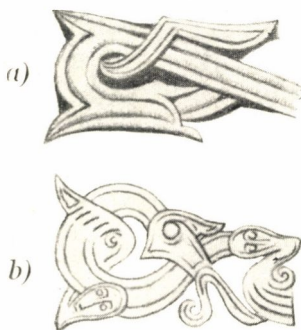
A pohár (X, 2) vékony rosszezüstműlemezről készült. Díszítése nincs. Magassága 6,5 cm, a száj átmérője 7,2 cm. Az agyagpohár (X, 3) jellegzetes népvándorláskori forma, de nem a szokott durva, hanem valamivel finomabb anyagból. Magassága 12,2 cm, szájának átmérője 10,6 cm. A lelethez tartozik még egy vassarló (!) három töredéke és koporsókapcsok vasműből, számszerint 45.

Mindhárom igari lelet az ú. n. avarkori sírleletek szokásos tarka képét mutatja, az átlagos minőségénél azonban mindhárom magasabban áll és tudományos jelentőség szempontjából méltán sorakoznak az *ozorai* (Tóti-pusztá), *kunágotai* és *szentendrei* vezérleletek mellé.

A 2. igari lelet nagyszíjvégén (VII, 1) és a 3. leletnek aranyozott ezüstműsatján (IX, 2 és 28. kép) az ősgermán művészet ú. n. II. stílusának állatmotívumai fordulnak elő, fogazással élénkítve. E daraboknak két szempontból van jelentőségük. Először motívumfejlődési szempontból figyelemreméltók, amennyiben egyes részleteik az eddig ismert régészeti anyag állatmotívumainak homályos ábrázolásaira adnak magyarázatot. Másodszor a kísérő leletekkel együtt elénk tárják a nyugati germán állatmotívumok térhódításának folyamatát egy keleti népnek, az avaroknak kisplasztikai művészetében.

A 3. igari lelet ezüstműsatjának állatmotívuma már ismert a ma-

gyarországi régészeti anyagban, azért rövidebben végezhetünk vele. A motívum azonos az *Avarkori Műipar Magyarországon* I. közlemény (AM<sub>1</sub>) 8a—b, 9—12 alatti darabokéval (szöveg u. i. a 13. sk. o. : S. 46 ff). Az egyes részleteket a 28. képen közölt kétszeres nagyságú rajz híven feltünteti, azért a darab részletes leírását mellőzöm. Megjegyzendő, hogy a szemöldöknek megfelelő két S-alakú vékonyabb szalag közepe táján alkalmazott három-, illetve négyszeres bevágások teljesen keresztezik a szalagot és hogy a csatkarikának erősen geometrikus mintázatán is mindenütt egészen keresztező bevágások fordulnak elő. Ez a csatkarika világos megrajzolásával különben világott vet arra, hogy az AM<sub>1</sub> I. tábla 10 és VII. tábla 31 alatti csatok kari-



27. KÉP. AZ IGARI 2. LELET  
SZÍJVÉGÉNEK ÁLLAT-  
MOTIVUMA.

káján látható zezzugos, degenerált motívum is minimumra leegyszerűsödött állatforma akar lenni. A csatforma különben egyik esetben sem ősgermán eredetű, hanem a magyarországi avarkori régészeti anyagunkra jellemző forma. Hampel avarkori karakteristikumnak tekintette, Hampel, I, 812. és 813. o.

A 2. igari lelet nagyszíjvégének állatmotívuma (VII, 1) rokon ugyan az előbbi csatával, de nem annyira sablónszerű. Az állatkompozíció két állategységből áll, melyek egymáshoz a centrális szimmetria értelmében helyezkednek el. Az állati test formái az erős leegyszerűsítés következtében analógia nélkül alig ismerhetők fel. Az állategység külön kirajzolva a 27. képen a) alatt található. A szalagszerű testet mindenütt széles konturok kísérik, a konturokon belül a szalag testét egészen keresztező kettő, három, illetve négy bevágásból álló fogazások fordulnak elő egymástól arányos távolságokban, a nélkül azonban, hogy ezek a bevágások az egyes testrészeket jelezni vagy hangsúlyozni akarnák (l. VII. tábla 1.). Az állategység az ősgermán művészet ú. n. II. stíluscsoportjába tartozik; leegyszerűsített formáiból legvilágosabban a szögletesen megtört nagy szemöldök és a szalagszerű test jellegzetesen csavarodó alakja a hátranéző fejjel, maradt meg. Az állatforma felismerésének megkönnyítésére a 27. kép b) alatt közölt állategység szolgálhat, mely egy dániai vereten fordul elő (Salin, *Altgerm. Tierornamentik*, 546. ábra után vázlatosan). Ez a



visszanéző és szalagszerűen hajló állategység különböző kombinációkban az ú. n. II. stílusnak egyik leggyakrabban előforduló motívuma. Salin idézett művéből csak az 547—550., 556., 565—566. ábrákra és két ilyen állategységnek 8-szerű kombinálására, a 684—685. ábrákra hivatkozom. A fogazási ornamentikával ellátott magyarországi példányok között ez az állategység jól felismerhető a következőknél: AM<sub>1</sub> I. tábla 1, 3, 4, 5a—c, 6, 8a—b és a 3. igari lelet ezüstcsatjánál: 28. kép. A nagy szemöldökre nézve 1. egy *vendeli* veretnek sematikus képét az AM<sub>1</sub> II. tábla 17a alatt. A 27. kép b) alatti, dániai, világosan kivehető állategység világot vet arra is, hogy a szóbanforgó igari szíjvég 8-alakú állatkompozíciójának sarkaiban látható fülek minek a csökevényei. A 27. kép b) alatti értelmes állatfiguránál a könyök, illetve a lábfej végének csúcsa van a megfelelő helyeken. Mivel az igari szíjvégen két állategység kombinálódik, azért a kompozíció mindkét végében egy-egy pár ilyen csúcsos nyúlvány fordul elő. Az állatkompozíciónak ezt a megfejtését támogatja a *nagymányoki*, ezüstlemezéből préselt, ismeretes szíjvég motívuma is. Ennél is 8-alakúan hajló, szalagszerű állatkompozíció tölti ki a teret, de ez nem két, hanem csak egy állat alakjából áll (AM<sub>1</sub> I. tábla 6) s ezért csak az állatalak nyakának megfelelő helyen van meg a két csúcsos nyúlvány, lenn ellenben hiányzik. Ezen megoldás mellett szól még az is, hogy ugyanolyan spirálisok, melyeket a 27. kép b) alatti állatalak lábainak tövén látunk, megismétlődnek a nagymányoki szíjvégen is. Azt hiszem, hogy az AM<sub>1</sub> I. tábla 4, 5 és 13 állatfigurákon látható kis spirálisoknak is ez a származása. A két-két csúcsos fület megtaláljuk ezenkívül még a *madarasi* szablyahüvelyveret fogazott kompozíciójának két végén a sarkokban: AM<sub>1</sub> II. tábla 17, III. tábla 1—1a.

Visszatérve a 2. igari lelet szíjvégéhez, annak fogazása új változatot jelent ennek a rejtélyes díszítőelemnek eddig ismert formái között, illetőleg ezen példány alapján megállapítást nyer, hogy az eddig ismert fogazási példákon is fellépő, de eddig ide nem számított, egészen keresztben menő bevágásokból álló rovátkolás is ezen sajátos díszítőelem körébe tartozik és mint egy külön változat veendő számításba.

A fogazásnak eddig következő változataival számoltunk: 1. a szalagszerű test egyik oldalán, a konturokon belül, a konturvonalra merőlegesen álló 2—3—4 stb. (de sohasem egy!) bevágásból álló

fogazás (példa: AM<sub>I</sub> II. tábla 22), — 2. az előbbihez hasonló, de a konturokra nem merőlegesen álló fogazás, mely eddig kettős bevágás alakjában csak egy példánynál fordult elő (AM<sub>I</sub> I. tábla 9 : VI. tábla 13), — 3. egy, kettő, vagy ritkábban három negyedkörös alakú bevágás a szalagszerű testek kereszteződésénél (AM<sub>I</sub> I. tábla 4, 5a–c, 6, 7, 8a–b, 13, 15, 21, 25 (?), 28 és 31, továbbá a 3. igari lelet ezüstcsatja, 28. kép). Ezek a negyedkörös alakú bevágások egy és ugyanazon darabnál egy esetben kétféle nagyságban is előfordulnak: AM<sub>I</sub> I. tábla 8a–b. Ez a három fogazási változat, amint az AM<sub>I</sub> I. és II. tábláján összeállított, eddig ismert példányokon látható, egymás mellett, ugyanazon darabon előfordulhat. A 2. igari lelet szíjvége annyiban jelent újat, hogy rajta az arányos távolságokban megismétlődő fogazás a konturokon belül az egész szalagszerű testet keresztezi és hogy az egész kompozíción kizárólag csak ez a fogazási mód fordul elő (a bevágások száma 2, 3 és három esetben 4). Ebből tehát világos az, hogy a szalagszerű testet egészen keresztező rovátkolásokat az eddig ismert fogazott daraboknál szintén a fogazás egy külön változatának kell tekinteni (AM<sub>I</sub> I. tábla 1–3, 12a, 13, 14, 16, 26, 29). Az egészen keresztező fogazásnak két alfaja van. Az egyiknél a bevágások merőlegesek a konturokra, a másiknál, melyet eddig csak egy előfordulásban ismerünk, arra ferdén álló (AM<sub>I</sub> I. tábla 1). A 3. igari lelet ezüstcsatjának karikáján, az S-alakú figurák közepén alkalmazott hármas, illetve négyes bevágások e figurák ferdén álló szárára merőlegesen állanak, tehát a konturvonalakat ferdén érintik. A csatveret jobboldali állatfigurájának S-alakú vékonyabb szalagrészének közepén a három bevágás ugyancsak ferdén áll, azonban — mint a baloldali állatfigura megfelelő részlete mutatja — ez itt technikai primitívségből lett ferde.

Az igari leletek többi darabjaival a továbbiakban részletesebben kívánok foglalkozni, mert egyrészt azok híven jellemzik azt a miliőt, melybe a 2. lelet fogazott szíjvége és a 3. lelet fogazott csatja tartoznak, másrészt mert azok a népvándorlási művészet tanulmányozásához újabb adatokat is szolgáltatnak.

A 2. igari leletben előforduló kengyelpár (VIII, 2, 3) és zabla (VIII, 1) elárulják, hogy a germán fogazott állatornamentikát viselő nagyszíjvég gazdája lovas volt. Ugyanezt mutatja a 3. igari leletben előforduló jellegzetes lovasnomád fegyver, az egyélű és görbe szablya (X, 1). A három lelet között szoros összefüggés van, egy korszakba



való tartozásukhoz kétség nem férhet. Mindegyikben előfordul az avarkor jellegzetes, egy darabban öntött csatja (VI, 5; VII, 2; IX, 2 és 21), azonkívül más közös avarkori típusok is vannak, melyekről alább lesz szó. Mindezen adatokhoz hozzátéve még a 2. lelet jellemző avar lószerszámdísz-garnitúráját (VII, 4–21) és ugyanezen lelet női fülbevalóit (VII, 26–27), a 2. és 3. lelet férfvázára vonatkozóan legnagyobb valószínűséggel megállapíthatjuk, hogy azok egy-egy előkelő avar lovastól származnak.

Az igari leletek abszolút korát a magyarországi rokonleletek adják meg. Mindhárom igari leletben vannak olyan tárgyak, melyek a IV. Constantinos Pogonatos (669–670) aranyérmével datált ozorai (Tótipuszt) leletben is előfordulnak. Ilyen az említett avarkori típusú, egytagban öntött csat (VI, 5; VII, 2; IX, 2 és 21 — Ozoráról: Hampel, III, 266, 9–10; 268, 4). Ez a lelet egész sorát tartalmazza az olyan daraboknak, melyeknek hasonmásai az egyik vagy másik



28. KÉP. AZ IGARI 3. LELET CSATJA KÉTSZERES NAGYSÁGBAN.

igari leletben előfordulnak. Az 1. és 2. igari leletek aranykorongjairól (VI, 1; VII, 28–29) és az ozorai lelet megfelelő darabjairól (Hampel, III, 267, 1–1a) alább lesz szó. A 2. lelet aranyfüggői (VII, 26–27) vöröses-sárga kövekkel megtalálhatók az ozorai leletben (Hampel, III, 267, 7–8). Közös a szablya markolatának felső, ovális záródása (IX, 17: Hampel, III, 268, 14–16) és a tarsoly aljának szegélyező pántja (IX, 30–31; Hampel, III, 268, 12–13). A 3. igari lelet aranyöv-garnitúrájában is van néhány közös típus (IX, 7–10, 12: Hampel,

III, 268, 1–3; 266, 6–7). A Justinianus (527–565) aranyérmével datált *kunágotai* lelettel a következő megfelelések találhatók: közös forma a tör hüvelyének karikával ellátott verete (VI, 15: Hampel, III, 261, 3a–b), a gyűrűszerű aranydíszítmények (VII, 30–31: Hampel, III, 260, 6), a kehelyalakú ezüstedény (X, 2: Hampel, III, 262, 10). A 2. igari lelet rozettaszerű arany lószerszámvereteinek analógiái a *dunapentelei* 10. sz. avar lovassírban eredeti helyükön, a ló koponyáján találtattak (a Magyar Nemzeti Múzeum ásatása, 1. AÉ. 1909, 97. sk. o. 9. és 10. ábrák a 102. oldalon). A vaszablának (VIII, 1) ez a típusa, a trapéz- vagy négyszögalakú szíjtartó oldalnyúlvánnyal az oldalvasak közepén ugyancsak *Dunapenteléről*, a 7. sz. sírból idézhető: AÉ. 1909, 98. o. 2. ábra. Mindezen korhatározó adatok figyelembevételével az igari leletek kora nagyjában a VII. század második fele és a VIII. század első fele közötti időre tehető. Ez a korhatározás természetesen a sírra, nem pedig a tárgyak készítésének idejére vonatkozik.

A mondottakból világos, hogy az igari leletek a magyarországi népvándorlási emlékanyagnak azon csoportjába tartoznak, melyet Hampel III. csoport név alatt ismertetett idézett összefoglaló munkájában. Hampel ismeretes osztályozásának részletezését e helyen mellőzöm (Hampel, I, 12. sk., 772. sk., 807. sk. o.), csupán azt emelem ki, hogy a III. csoporttal szemben áll a II. csoport, melyben a tárgyi formák, a motívumok, a stílus és a technikai kivitel a III. csoporthoz képest lényeges különbséget mutatnak. Hampel megállapítása szerint a II. csoport nagy része időrendileg párhuzamosan halad a III. emlékcsoporttal (i. m. 806. o.). A két csoport között azonban nincsenek olyan éles határvonalak, ami az időrendi egymásmellettség miatt természetes is. Mivel a két emlékcsoport közötti érintkezési pontok a fogazási ornamentika szempontjából is figyelemre méltók, következőkben az igari leletek néhány darabjának a 2. csoporttal való összefüggéseit fogom vizsgálat tárgyává tenni.

Technikai tekintetben és rendeltetés révén is összevethető a 2. igari lelet két aranykorongjával (VII, 28–29) az *ozorai* leletnek két nagyobb korongja (Hampel, III, 267, 1–1a). Ezeknek hátsó oldalán az igari darabokhoz hasonlóan szintén kis hurok, illetve kapocs volt forrasztva, mint azt a megfelelő helyeken lévő nyomok mutatják. A XI, 5–5a, 6–6a alatt jó fénykép után közlöm e korongok mind két oldalának ábráját. Átmérőjük 4,2 cm. Az egyik ozorai korong



(XI, 5—5a) hátsó oldalának pereme két ellentétes oldalon szenvedett megszakítást, ennek az igari leletben az VII, 28 felel meg. A másik (XI, 6—6a) csak egy helyen mutat megszakítást, illetve forrasztási nyomokat, ennek megfelelője az igari leletben VII, 29.

A rekeszes aranykorongpár egyik darabja megvan az 1. igari leletben is (VI, 1). Hátsó oldalán a perem két átellenes pontján a kapocs és hurok forrasztási nyomai látszanak, e szerint tehát a 2. igari leletben a VII, 28-nak, az ozorai leletben pedig a XI, 5—5a-nak felel meg.

Ez a rekeszes korongpár a II. csoportbeli gazdagabb női sírokban gyakran szokott előfordulni. A XI, 1—4 alatt közlöm egy *darázi* (Baranya m.) meglehetősen csonka női sírleletnek fényképét. A korongpár itt aránylag igen jókarban maradt meg és a hátsó oldalon a szerkezet nyomai jól kivehetők. E korongok a női vázak mellén, egymás mellett szoktak feküdni, magam is többször találtam azokat a mellkas felső részén, néha a balváll közelében. Az egyik darázi korong (XI, 1—1a) hátsó oldalán egy helyen fordul elő forrasztási nyom, megfelelői tehát: VII, 29 és XI, 6—6a. A másik darázi korong (XI, 2—2a) hátsó oldalán két ellentétes helyen, sőt az egyik ponton a szerkezet egy része is megvan, megfelelői tehát: VI, 1; VII, 28 és XI, 5—5a. Meg kell még jegyezni, hogy mindkét darázi korong a felületen erős aranyozási nyomokat mutat; más példányoknál az aranyozás ritkán szokott előfordulni.

Ezen technikai és alaki egyezésekből nyilvánvaló, hogy a II. és III. emlékcsoportbeli korongok rendeltetése ugyanaz volt. A két csoportbeli korongok között azonban lényeges különbségek is vannak. A II. csoport rekeszes korongjainak jellemző vonásai következők: Az összes általam ismert példányok átmérője kivétel nélkül 2,7 cm, tekintet nélkül a rekeszek számára. A rekeszek elosztása olyan, hogy egy nagyobb és egy magasabb falú középső rekesz körül félkör-, vagy háromnegyedköralakú alacsonyabb rekeszek sorakoznak körben. Ezeknek fala mindig egymagasságú az egészet körülvevő külső rekeszfallal. A kisebb, félkör-, illetve háromnegyedköralakú rekeszek száma legtöbbször nyolc, ritkán öt, hat vagy hét. Ezeket, valamint a külső rekeszfal és ezen rekeszek közé eső háromszögletes rekeszkéket mindig *sima* (nem kidomborodó) üveglapocskák töltik ki. A nagyobb rekeszekben világos sárgás-zöld, vagy kékes-zöld üveglapocskák váltakoznak úgy, hogy az egymásnak szembenlévők egyszínűek, ami által

két, egymásba tett négylevelű rozetta áll elő. A középső magasabb és nagyobb rekeszben sötétkék, világosabb kékes-zöld, sárgás-zöld vagy világos-sárga, legtöbbször domború üveg ül. A külső rekeszfal alá kívül mindig rovátkolt drótfoglaló van forrasztva, hátul pedig az egészet egy kerek felforrasztott bronzlap tartja össze (XI, 1—1a, 2—2a). A megerősítésre szolgáló kis bronzhurkok és a kapocsrészek ezen bronzlapra vannak *külön* felforrasztva (l. Hampel III, 65, 12. sír 1—1a—1b). A hurok és hozzátartozó kampó legtöbbször olyan finom munka, hogy a földben leválik és teljesen megsemmisül.

A III. csoportbeli korongok más képet mutatnak. Az igari példányoknál is megvan a külső, rovátkolt dróttal, illetve gyöngysorral való szegélyezés (VI, 1; VII, 28—29). A felület beosztása és a nagyság azonban eltéréseket mutat. A 2. igari lelet két korongján a rovátkolt drót a középső rekesz mellett is megismétlődik, a körgyűrű felületét négy, egyenlő távolban álló kerek rekesz díszíti, melyeket kifelé görbülő tangensek kötnek össze. A teljes átmérő 1,9 cm. Az 1. igari lelet korongjának átmérője 2,8 cm. A felület beosztása rokon az előbbiekével, de a tangensek helyett a rekeszek között négyágú csillag helyezkedik el. A köralakú rekeszek mindegyikében domború sárgás üvegek ülnek (a II. csoportbelieknél, mint mondtam, mindig csak a középsőben van domború üveg). Az ozorai aranykorongok (XI, 5—5a, 6—6a) átmérője 4,2 cm, ami ennél a tárgyi formánál szokatlan nagyság. A felület beosztása elvileg ugyanaz, mint az igari példányoknál, de részletekben gazdagabb. A külső gyöngysor helyett nagy, üres gömbökből összerakott sorozat szerepel, az egyes gömbök között keresztben rovátkolt drót foglal helyet.

Amíg tehát a II. csoportbeli, nagy számmal ismert rekeszes korongok felületdíszítéseinek variálási lehetőségei tisztán csak a középső rekesz körüli háromnegyedköralakú rekeszek számának és a berakott üveg színének változtatására szorítkozik, addig a III. csoportbeli, eddig ismert korongok nagyságban is különbözők, a felület díszítésében mindegyik egy változatot jelent.

A 3. igari lelet arany övgarnitúrája ugyancsak erős kapcsolatot mutat a II. emlékcsoporttal. A nagyszíjvég alakja (IX, 1), a behajló oldalaival és csúcsos végével, a II. csoportbeli nagyszíjvégeknél gyakori (Hampel, III, 70, 2—2a; 80, 3—7; 91, 1a stb.). Ornamentikája rokon a *keszthelyi* leletek között gyakori, vésett és poncolt felületű szíjvégek motívumaival (*Jahrb. d. asiatischen Kunst*, 1925. Taf. 64,



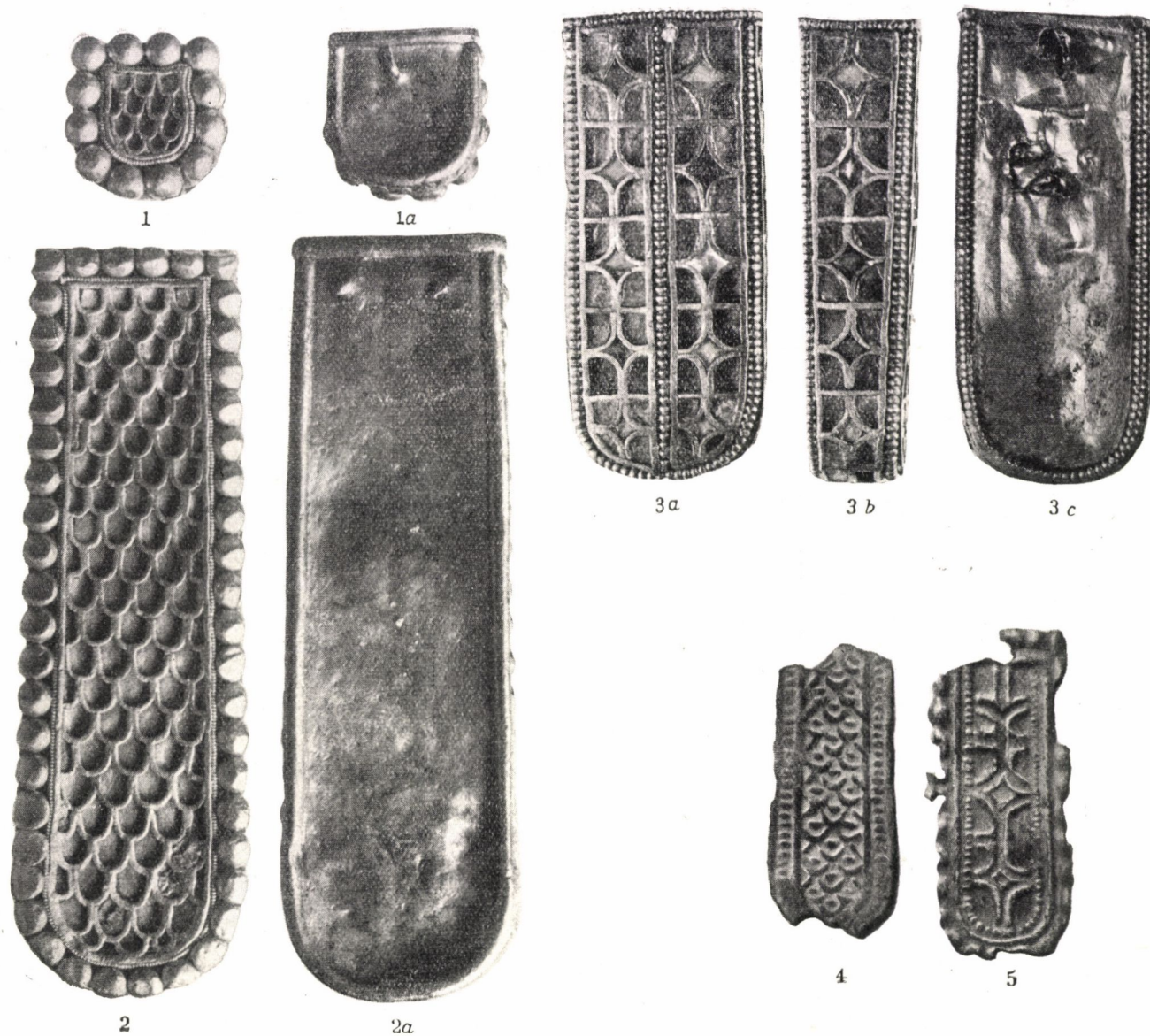
13). Még a felületen egyedül álló rekeszek alkalmazása is elő szokott fordulni a II. emlékcsoportbeli szíjvégeken és övvereteken, amint azt a *gátéri* és *győri* sírmezők egyes leletei mutatják (AÉ. 1906, 151. o. Gátér 171. sír 1, 5–6; AÉ. 1906, 218. o. Gátér 218. sír 1, 2; AÉ. 1902, 131. o. Győr 120. sír 5). Az övdíszítmények garnitúrájának ez a *tipusa* ellenben csak a III. csoportban szokott előfordulni. Mindenekelőtt a IX, 7 veret, mely legtipikusabb darabja a *kunágotai* és *ozorai* leletek garnitúráinak (Hampel III, 261, 6a; 268, 2). Jellemző az is, hogy a címeralakú övdíszítményeknek kétféle típusa fordul elő itt is, az egyik nagyobb (IX, 3), a másik valamivel kisebb (IX, 8–10). A nagyobbak mindig két lemezből állanak (a hátsó többnyire síma szokott lenni, mint a 3. igari leletnél is), a kisebbek hátul az elülső oldal mintázatának negatív képét mutatják és itt a felerősítésre szolgáló hosszú hurkok vannak felforrasztva (Hampel III, 261, 5a–5b, 4a–4b; az ozorai leletnél Hampel ábrái ezeket a különbségeket nem tüntetik fel). A IX, 11 szíjvégszerű díszítmény hátsó oldalán ugyancsak ilyen felerősítő hurkokkal van ellátva; ez egészen szokatlan úgy a II., mint a III. emlékcsoportban és hasonló szíjvégek (melyek tehát nem szabadon csüngtek a szíj végéről, hanem a szíj végére teljes hosszúságukban rá voltak erősítve) a honfoglaló magyar anyagban szoktak előfordulni (Hampel, III, 334, 12a–12b; 345, 7; 346, 6; 360, 2; 412, 1 stb.). A III. csoportbeli garnitúrák másik jellegzetes darabja a IX, 12 (Hampel, III, 261, 7a–7b; 266, 6, 7), mely az avarkori préselt minták között is előfordul (AM, VI. tábla 18). A IX, 22 kapocstag viszont a szentesi II. csoportbeli leletek között találtatott (*Jahrb. d. asiat. Kunst* 1925. Taf. 65, 24). A IX, 24–25 ismeretlen rendeltetésű aranyozott bronztárgyak úgy öntési, mint préselési kivitelben mindkét emlékcsoportban gyakran szoktak előfordulni (Hampel, III, 108, 11, 12; 127, 62. sír 4–5 stb.). Ami teljesen idegen a szorosán vett II. emlékcsoporttól, az elsősorban az aranynak ez a nagy szerepe az igari leletekben. A griff-alakokkal, állatküzdelmi jelenettel és jellegzetes növényi motívumokkal díszített II. csoportbeli szíjvégek és övveretek között Magyarországon tudtommal egyetlen valódi darab sem fordult elő aranyból vagy ezüsből. A jellegzetes anyag a bronz, melyet az öntés után gyakran aranyozással vagy ezüstözéssel futtattak át, de az aranynak és ezüstnek az a lépten-nyomon való előfordulása, ami a III. emlékcsoportot jellemzi, itt ismeretlen. A szablya keresztvasa is

erős aranylemezzel van borítva (X, 1—1a), a II. csoportbeli bronzöntvényekkel együtt talált (aránylag kevés számú) szablyánál ez még nem fordult elő (*Az Országos Magyar Régészeti Társulat II. Évkönyve*, Budapest, 1927, 166. sk. o.: S. 380 ff).

Az igari leletek helyzetét és jelentőségét a magyarországi avar-kori sírleletekkel való összefüggéseken kívül az ú. n. *poltavai* (*Malaja Pereščepina*, poltavai korm.) avar fejedelmi kincssel való megfelelések világítják meg. Az összefüggés szálát mindenekelőtt a fentebb tárgyalt aranykorongok rekeszes technikája révén kapjuk meg. E technikára jellemző az, hogy az adott, kitöltendő felületen, erős aranylemezről alacsony (átlag 1 mm magasságú) cellafalakat forrasztottak fel (a II. csoportbeli korongoknál az alacsonyabb rekeszek fala mindig cca 2 mm), az egészet ugyanolyan cellafallal vették körül és ezen külső falat kívülről rovátkolt aranydróttal, vagy gyöngysorral szegélyezték. Ez a szegélyezés a mezőn belül, egyes nagyobb figurális egységeknél is előfordulhat (VI, 1; XII, 10). Ezt a jellegzetes rekesztechnikát a III. emlékcsoport leletei között a legkülönbözőbb tárgyi formákon találjuk meg. A *csepei* leletben (*Arethuse*, Paris, 1926, áprilisi szám 2. o. V. tábla 1—7) a szablya hüvelyének P-alakú szíjtartó fülén (XII, 5 alatt képe megismételve) és ugyanezen szablya arany markolatveretének felső lapján (XII, 10) fordul elő. Megtaláljuk az *ozorai* lelet aranygyűrűin is, melyekből egyiknek fényképét XII, 9 alatt közlöm és a *pereščepinai* kincslelet két nagy aranyszíjvégén (29. kép; *Materialy po arch. Rassij* 34, 1914 XIV. 46, 48). Megvan azonkívül a *pereščepinai* leletnek aranyból készült rozettaalakú öv-, illetve lószerszámdíszein (XII, 1—4). A rekeszes mezőket ezen daraboknál mindig rovátkolt drót, vagy gyöngysoros keret szegélyezi.

Annak az anyagnak képét, amelybe az igari leletek tartoznak, kiegészítik a rekeszes technikával díszített különböző tárgyi típusoknak *préselési* technikában való kivitelei. Ezek egyúttal a *pereščepinai* lelettel további összefüggéseket tárnak fel. A *pereščepinai* leletnek gerezdezett oldalú, fönnyel rekeszes mezővel díszített rozettái (XII, 1—4) préselési technikában egyszerűbb rajzzal, de a jellegzetes gerezdeléssel megismétlődnek a magyarországi leletekben. Első helyen említtem a *gátéri* sírmező 193. sz. avar lovassírját: AE. 1906, 208—210. o. A rozetták itt aranylemezzel borított bronzlemezből vannak préselve. A sírban eredeti helyükön, a lófejen, a kantár szíjainak mentén találják őket (AE. 1906, 210. o. ábra). Ezeket a rozettákat Magyar-





29. KÉP.

1-3. A pereščepinai leletből, a pétervári Ermitageből. 4-5. Magyarországi lelet, a Nemzeti Múzeumban. Cca term. nagyság.

ország földjén is gyártották, mint azt a fennmaradt préselőminták bizonyítják. A XII, 7 és 8 alatt két darab ilyen préselőminta képét ismételem meg (az AM<sub>1</sub> VI. tábla 14–26 után), a *gátéri* sírmező 11. sz. sírjából. A XII, 8 darab alakilag és alkalmazás tekintetében a XII, 1 perešćepinainak felel meg. Az összefüggés jobban kitűnik a rozettánál (XII, 7), melynek oldalsó gerezdelése fölött ugyanúgy pápaszemalakú spirálisok sorakoznak, mint a perešćepinai rozettákon (XII, 1–4). Hasonló rozetták fordulnak elő még a *fönlaki* nagy préselőmintaleletben (AM<sub>1</sub> V. tábla 26–29). Ez az összefüggés tovább kísérhető a magyarországi emléanyagban. A perešćepinai két rekeszes nagyszíjvég (29. kép 2, 3) mintázatának leegyszerűsítésével találkozunk két magyarországi, bronzlemezről préselt síjívégnél, melyek Mauthner L. ajándékaképpen kerültek *együtt* a Magyar Nemzeti Múzeumba (29. kép 4, 5). A *csepeli* rekeszes díszítésű arany szablya-hüvelyrész (XII, 5) préselési technikában ugyanazon beosztással a *zsámboki* (Pest m.) avar sírleletben ismétlődik meg (aranylemezről préselve: XII, 6). Csak az nem fordult még elő, hogy az igari korongok (VI, 1; VII, 28–29), vagy az ozorai korongok (XI, 5–6) ilyen felületbeosztással préselési technikában megismétlődtek volna. Viszont a II. emlékcsoportnál olyan rekeszes korongok szerepében, mint a *darázi* (XI, 1–2), találunk ovális, vagy négyszögletes alakú, bronzlemezről préselt készítményeket (töredékes pár: Hampel, III, 130, 111. sír 3–5). Ilyen pár a Hampel, III, 472, 1–3 is.

A 3. igari leletben előfordul még egy darab, mely a perešćepinai lelettel a legszorosabb összefüggést mutatja. Ez a IX, 23 csuklós bronzcsat, mely ebben a méretben és alakban úgy Magyarországon, mint Délnémetország területén gyakori (AÉ. 1923–1926, 156. sk. o.: S. 317 ff). A csatkarika kissé ovális alakú, a csattest hosszúkás és két részből áll: egy alsó kerek, vagy ovális és a felső, szögletes részből. A perešćepinai lelet nagy aranycsatja ennek a típusnak egy fedelmi mintaképe. A csattípussal L. Matzulewitsch foglalkozik behatóan a «*Seminarium Kondakovianum*» Praga, 1927, 127. sk. oldalakon és a magyarországi emlékekkel való összefüggésüket kiemeli.

A 2. igari lelet lószerszámdíszei (VII, 4–11, 12–21) ugyanabba a körbe tartoznak, mint a XII, 1–2 perešćepinai darabok és 7–8 (Hampel, III, 274). Szokatlan csak a VII, 4–11 vereteknek csökevényes alakja. Maga a forma azonos a *dunapentelei* 10. sírből származó hosszabb szárú lószerszámveretekével (AÉ. 1909, 102. o. 10.



ábra 2) és az *ozorai* leletnek hasonló alakú aranydíszítményeivel (Hampel, III, 267, 16—17). Ez a forma valamely olyan fejedelmi darabra megy vissza, mint a perešćepinai leletnek XII, 1 darabja.

Ami az igari leletek vastárgyait illeti, a 3. lelet szabljájával külön dolgozatban kívánok foglalkozni, a szóbanforgó kérdésekhez elegendő az, amit a 71. és 80. oldalon megjegyeztem. Feltűnő a vas-sarló előfordulása a 3. igari sírban, egyrészt mert lovasnomád vezér-ember sírjában a földművelés egyik ilyen jellemző eszközét alig vár-nánk, másrészt mert a sarló eddig kimondott III. csoportbeli sírok-ból nem volt ismeretes (Hampel, I, 106. o.). A 2. igari lelet főbb vastárgyai a zabla, kengyelpár és fokos. A zabla (VIII, 1) szokásos, középen egymásba fogódzó karikákkal, két végén 2—2 karikával el-látott csikózabla. A külső karika a gyeplőszíj tartására, a mellette levő belső karika az egyenes oldalvas tartására szolgált (Hampel, III, 240, 3). Ezen oldalvasak négyszögletes füle a II. és III. emlékcsoport-ban éppen nem ismeretlen jelenség (Hampel, III, 146, 4; 68, 3; 275, 3a—c). Később a honfoglaláskori zablákon fejlettebb formában nagy-számmal fordul elő (Hampel, I, 248. sk. o.). A magyarországi nép-vándorláskori emlékanyagban eddig egyedülálló a csuklósnyakú ken-gyel (VIII, 2—3). Egyébként maga a kengyelformája úgy a II., mint a III. emlékcsoportban előfordul (Hampel, I, 225. sk. o.). A fokos na-gyon jókarban maradt meg (VIII, 4). Arányokban a megszokott típu-soktól némi eltérést mutat, különösen túlságosan elnyújtott az egész, a nyéltartó köpü pedig erősen kiálló, de azért nem hegyes. Rövidebb szárnya a hosszabb szerves folytatásának látszik. Egyébként közelebb áll hozzá a Hampel, I, 99 *czikói* példány. A nyílcsúcsok (VIII, 5—8) háromélűek, a szokásos formáktól semmi eltérést nem mutatnak. A vascsat töredékeiből (VIII, 9) annyi megállapítható, hogy téglalap-alakú volt és hosszabb két oldala középen kissé behajlott (Hampel, III, 217, *Czikó* 318. sír). A 3. leletben talált nagyszámú vasabroncsok II. csoportbeli sírokban gyakran előfordulnak. A *mosonszentjánosi* II. csoportbeli sírmező gazdag sírjai közt magam is találtam.

Főntebbiekben az igari leletekkel kapcsolatban a III. emlékcso-portnak a II. csoporttal való összefüggéseire mutattam rá. A mon-dottakból világos, hogy ezek az összefüggések nem jelentik a két csoport azonosságát, sőt ellenkezőleg, a két csoport között még a közös jelenségek eseteiben is, mint a rekeszes korongoknál és a 3. lelet arany övgarnitúrájánál láttuk, néha egész lényeges különb-

ségek vannak. A fönti archæológiai megállapításoknak történeti szempontból való felhasználása ezidő szerint még korai volna és ezért az nem is célja munkámnak. További leletek esetén azonban az igari három lelet ebből a szempontból nagy szerepet fog játszani. Ezúttal még csak azt jegyzem meg, hogy amint az igari leletek egyes aranytárgyai, úgy a fogazási ornamentikát viselő germán állatstílus is kapcsolódik Magyarországon egy esetben II. csoportbeli tárgyi formával. Ez az eset a *mártélyi* csatnál (AM<sub>1</sub> II. tábla 31), melynek típusa a jellegzetes II. csoportbeli sírokból szokott előfordulni (AM<sub>1</sub> 28. o.: S. 59).

A fogazás, mint azt az AM<sub>1</sub> 23—24. o.: S. 55—56 említettem, a koraközépkor folyamán kizárólag Magyarország földjén jelentkezik a kispasztikában. Származására i. m. II. fejezetében két hypothetikus megoldást közöltem. Az egyik szerint a fogazási ornamentika az ősgermán művészet II. stílusú állategységeinek szalagornamentikává való alakulásával volna kapcsolatban. E szerint a fogazás a visszafejlődött karmokat és végtagokat jelezné. A másik megoldás szerint a fogazás nem a végtagok jelzésére szolgál, hanem az csupán stíluselem, mely a nyugatszibériai és déloroszországi szkita, illetve szarmata művészetből, ezen művészetek egyes motívumainak későbbi, népvándorláskori újjászületésekor jutott bele a magyarországi avar kori művészetbe.

Oroszországi régészeti utam alkalmával módomban volt közvetlenül megismernem olyan anyagot, mely a fogazási ornamentika eredetére némi újabb világot vethet. A magyarországi avar kori anyagnak és az oroszországi szkita és szarmata összehasonlító anyagnak összefüggését azonban ma még nem látjuk tisztán. Az idevonatkozó orosz földi anyagban ugyanazon jelenségekkel találkozunk, amelyek később a magyarországi avar anyagunkban megismétlődnek. A történeti összefüggés kérdésére azonban ebből az anyagból nem nyerünk feleletet. A probléma kapcsolatos az ősgermán művészet azon motívumaival, melyeket B. Salin után II. stílus név alatt szoktak összefoglalni. A következő fejezetben egy jellegzetes tárgyi formával, a *fönlaki* leletnek fordított keresztalakú préselőmintájával kapcsolatban az oroszországi és hazai szkita leletek egy csoportját fogom ismertetni, amely két szempontból lesz tanulságos. Egyrészt ki fogom mutatni ezen jellegzetes tárgyi forma létezését a magyarországi szkita emlékek között, másrészt ezen anyagban az ősgermán állatornamentika II. stílusának egyes alapelemeivel fogunk találkozni.



## II.

## A főnlaki (Temes m.) keresztalakú préselőminta és szkíta előzményei.

*Fönlakon*, Temes megyében, 1899. évben földmunkálatok alkalmával egy nagy, túlnyomó részben préselőmintákat tartalmazó leletre bukkantak. A leletek egy része a Magyar Nemzeti Múzeumba, kisebb része pedig az aradi múzeumba jutott. Első ismertetése: AÉ. 1900, 117—123. o.; 1901, 62—66. o. Ezután Hampel, II, 392—396, 747—751. A lelet együttes ismertetése természetes nagyságú fényképek kíséretében az AM<sub>1</sub> 32. sk. o.: S. 62 ff V—VI. táblákon található. Az első publikáció szerint (Hampel, II, 747) a lelet lócsontok kíséretében került elő a Maros árterületén, amiről a publikáló arra következtet, hogy egy vándorló ötvösmester pusztult ott el lovastól együtt. A lelet részletes leírását a fönti publikációkra való utalással mellőzöm, csupán a leletben előforduló három fogazott darab képét közlöm a XIII, 2—4 alatt. A 3. sz. minta valószínűen lószerszámdísz előállítására szolgált. A forma ismeretes a *kassai* lovassírból: AM<sub>1</sub> II. tábla 28. A XIII. 4 szíjvégmodell állatornamentikája az előbbi fejezetben tárgyalt igari szíjvég (VII, 1) állatornamentikájával rokon. Közelebbi analógiák az AM<sub>1</sub> I. tábla 3, 5, 13 stb. számok alatt találhatók. A lelet keresztalakú darabja, XIII, 2, mint a többi préselőminták is, természetesen a használatnak megfelelően, hátsó oldalán síma, tömör bronzöntvény. A közölt kép természetes nagyságban mutatja a darabot. Hampel szárral lefelé ábrázolta (Hampel, II, 395) és azt írja róla: «Endstück eines Gürtelriemens...». A magyarországi népvándorláskori emlékanyagban ilyen alakú készítmény eddig még nem fordult elő s a préselőminta magának a készítménynek megerősítési módjára, alkalmazására vonatkozóan nem nyújt felvilágosítást. Hampel meghatározásán tehát nem kell csodálkozni, mikor Tallgren a XIII, 1 *zujevskojei* darabot, mely hiteles ásatásból származik és a felerősítésre szolgáló szerkezettel el van látva, szintén csak «mordant de courrois»-nak nevezi (Ananino, p. 40—42, 101, 149, 167, 169, 171, 180). A felületet borító ornamentika erősen geometrikus és a tárgy alakjához alkalmazkodó. A felső szár felületét két, egymás mellett haladó kettős fonatú szalag borítja, mely kettős és hármas fogazásokkal van ellátva. Ugyanilyen fogazások fordulnak elő az egész darab közepén is. A három rövidebb szár egy-

egy körlapot alkot, melynek körgyűrűjén szabályos távolságokban négy-négy teljesen keresztező fogazás fordul elő (l. 73. sk. o.). Ez a szalagornamentika is, mint az *igari* szíjvégé (VII, 1) vagy a *fönlaki* szíjvégmintáé (XIII, 4), az ősgermán állatromantika II. stílusával van kapcsolatban. A tárgyi forma teljesen ismeretlen az ősgermán művészetben. Megtaláljuk viszont Oroszország területén, a Kr. sz. előtti századok régészeti anyagában.

A tárgy alakját és a felület geometrikus díszítését tekintve, legközelebbi analógia hozzá a Kama melletti *Zujevskoje gorodišče*-ről ismeretes. Természetes nagyságú fényképét *Spitzyn* A. A. úr szíveségéből a XIII, 1 alatt közlöm. *Spitzyn* 1898. évi ásatásából (*Otčet Imp. Arch. Komm. za 1898 g. 43—45. o.*), a 168. sz. sírból való. Sajnos, a sír részletes leírása nem jelent meg, a leletinventáriumról csupán *A. M. Tallgren* értesít röviden, *Ananino* 40—42. oldalon. A keresztalakú darab anyaga bronz, technikája öntés. Hátsó oldala síma, rajta két, keresztben álló lapos fül, egyik a két tengely keresztezésénél, a másik közel a hosszú szár végéhez. E fülek belső nyílásának hosszúsága 1,6 cm (*Spitzyn* úr szíves közlése). A felület ornamentikáját és annak technikai előállítását a fénykép feltünteti, leírását mellőzöm. A darab alkalmazására vonatkozóan *A. Spitzyn* úrtól nyertem szóbeli és később levélben is megismételt felvilágosítást. Szerinte ez a darab a tegez csücskén nyert alkalmazást oly módon, hogy a tegeztartó szíj, mely az övhöz volt erősítve, a keresztalakú bronzdarab hátsó oldalán lévő két fülön ment keresztül, illetve a szíj e fülekhez volt erősítve. A darab szára fölfelé állott, a három kerek ág pedig, melyek valószínűen nagy kerek szegfejeket utánoznak, alul kerültek. *Spitzyn* közlése szerint a hosszabb szár a tegez csücséből nem állott ki. A sírban az öv mellett találták, amint az az *Otčet* idézett helyén (a 44. o. alján) olvasható. A sírból nagyszámú nyílscúcsot említ *Tallgren*, de magáról a tegezről sehol sem történik említés. Egy másik vélemény szerint ez a tárgytípus a lószerszám díszítésére szolgált és a ló homlokán nyert alkalmazást (*Rostovtzeff* M. úr levélbeli közlése).

A *derevkii* vastagon aranyozott bronzöntvényt (XIV, 3) ugyanolyan helyen találták, mint a *zujevskojeit*. A lelőhely *Derevki* falu, *charkovi* korm., *achtjrkai* kerület (*Ukazatel Imp. Rass. Istor. Muzeja*, 1893, 598. sk. o.; említve még *Otčet Imp. Rass. Istor. Muzeja za XXV. l. Moskva*, 1916, 68. o.; l. még: *Farmakovskij*, *Arch. Period v Rassij, Mat. po arch. Rassij*, 34, 1914, 33. o. XII. tábla 2),



Zarjeczki ásatásából. Sajnos, az ásatási jelentést nem volt módomban olvasni. A Történeti Múzeumban készült jegyzeteim szerint hozzá tartoznak még: 14 darab guggoló állatalakú, aranylemezről préselt készítmény (Borovka, *Scythian Art*, pl. 11 A) és vaspálca töredékei, továbbá a Történeti Múzeum Otcotja szerint (i. m. 68. o.) még bronznyílcsúcsok. Spitzyn úr levélbeli közléséből tudom, hogy ezt a példányt is az öv mellett találták, a tegez sarkán. Hátsó lapján egy-egy fül, a középén és a szár végénél. Az egész fölület állatfigurákkal borítva. A hosszabb száron egymásfölötti helyzetben négy kuporgó állatalak szorong, mindegyik teljesen egyforma. A középső részt két állat küzdelmét ábrázoló kompozíció tölti ki. Ugyanez ismétlődik a szimmetria elvének megfelelő helyzetekben a három hozzácsatlakozó kerek mezőben is. A kisebb állat kőszáli kecske, amint az a jobb szélső mezőben még legvilágosabban kivehető. A nagyobb állat fantasztikus ragadozó, mely a szkíta művészetnek egy igen tipikus állatfaja. Jellemzők rá a fej, a test arányai és a hosszú, végén föl-kunkorodó farok. A fejet karakterizálják a nagy szem és puha ormány. Az állatalaknak jó stílusú ábrázolása több példányban a *Hét Testvér*-ből ismeretes. Kettőnek fényképét G. Boroffka úr szívességéből a XIV, 4 és 5 alatt közlöm. Ez ikonográfiai szempontból fontos ábrázolás, mert az egyes részletek jól kidolgozottak. Az arc kifejezése is ugyanaz. Jellemző a puha orrmány. A szájban hegyes ragadozó fogak látszanak. A nyakon és törzsön vastag bunda, a combok, lábak és hát, valamint a farok is csupaszok. A lábak hatalmas madárkarmokkal fölfegyverezve. A köralakú kompozíció közepében látható gomb nem tartozik az állatkompozícióhoz, hanem az tisztán térkitöltő szerepet játszik. Ugyanilyen szerepe van a farok kunkorodásánál látható mandulaalakú kis idomnak (Borovka, i. m. 45. o. irodalom és datálás: V. század első fele, a 95. oldalon, 14. tábla B).

Oroszországból még két különböző, ilyen alakú bronzöntvényt ismerek. Egyik *Olbiából* (XIV, 1), másik *Volkovczy-ből*, kievi korm. (XIV, 2). Mindkettőnek fényképét N. Makarenko úrnak köszönhetem.

Az *olbiai* példány (XIV, 1) közepén látható köralakú mezőt ugyanaz az összegömbölyödött állatalak tölti ki, mellyel a *derevkii* darabnál is találkoztunk (XIV, 3) és amelynek előmintája gyanánt a *Hét Testvér*-ből származó ábrázolást (XIV, 4–5) mondtuk. Az arc kifejezés, a test árnyai, a testtartás és a felkunkorodó csupasz farok

világosan elárulják, hogy itt ugyanazon állattípusról van szó. A fordított kereszt rövidebb szárait kampóscsőrű madárfejek alkotják. A hosszabb szár mezejét két pár kosfej tölti ki, szimmetrikus elrendezésben. A közöttük levő középső és felső, rombuszalakú rajz valószínűleg csak térkitöltésre szolgált. A szárát három oldalán zsinóros keret szegélyezi. A darab patinája sötét vörhenyesbarna.

A *volkovczyi* példány középső mezejében ugyancsak az összegömbölyödött állatot találjuk. Az ábrázolás annyira megromlott a rozsdától, hogy a fej, illetve az arc jellege nem vehető ki. A test arányaiból és a lábak alakjából ítélve itt már valószínűen nem az előbbeni állattípus szerepel, hanem az összegömbölyödött állat motívumának az a válfaja, amelynek előképe gyanánt az ismert *szibériai* arany állatalak (Borovka, i. m. 45) jelölhető meg. Az oldalsó, áttört művű állatküzdelmi jelenet is egy más változathoz tartozik. A vastag rozsdaréteg miatt az állatokat közelebbről meghatározni nem lehet. A nagyobb állat lábai, a fej és nyak közötti lécs és a felkunkorodó hosszú farok a Hét Testvér-ből származó mintaképre emlékeztetnek. A kereszt hosszabb szárának mezejét három kuporodó állatalak tölti ki. Fönn kettő egymás fölött, vízszintes helyzetben, alattuk pedig egy harmadik, függélyes helyzetben. A szár zsinórfoglalata itt is megvan (*Coll. Chanenko* II, pl. XVI, szöveg a 26. oldalon).

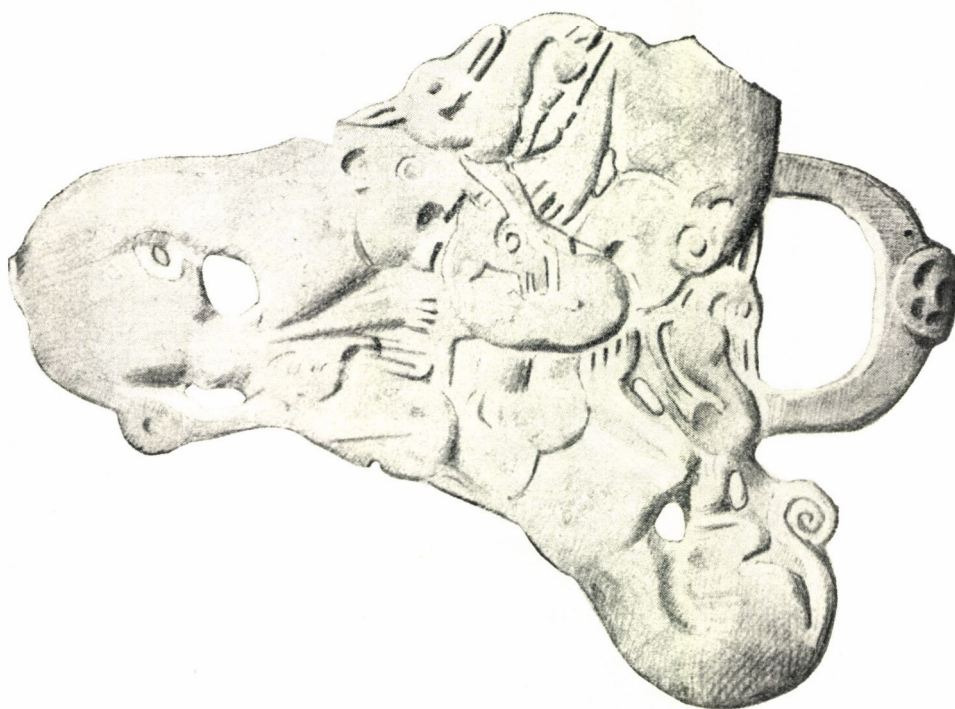
E három darab oroszországi bronzöntvény a szkíta művészetnek korábbi idejéből származik. A kivitel és stílus tisztaságát tartva szem előtt, e darabok jellegzetes összegömbölyödött állatalakjait megelőzik a Hét Testvér IV. kurgánból származó korongok (XIV, 4–5). E sír kora Rostovtzeff szerint nem lehet régiebb, mint az V. század (*Skifija i Bospor*, 356. o.), de a bronzok lehetnek ennél régiebb készítmények is, l. Rostovtzeff megjegyzését 1. alatt a 356. oldalon. Ha valamivel későbbiek is ezen korongnál a szóbanforgó oroszországi öntvények, sokkal későbbre mégsem datálhatók. *Derevki* datálásához a leletben előforduló 14 darab, aranylemezből préselt tiszta stílusú állatalak használható fel. Ezeket Borovka a VI. századra teszi (i. m. 11 A) 94. o.). Ez az állattípus ismétlődik meg magán a keresztalakú darabon is, annak hosszabb szárán, négyszer egymás alatt. *Volkovczyi* datálása nehezebb, mert rosszul végzett ásatásból származik (Rostovtzeff, i. m. 511. o.). Rostovtzeff az *aksjutinczyi* leletekkel együtt elég későinek tartja és az V–IV. századra datálja



(i. m. 512. o.). Az *olbiai* darab (XIV, 1) szórványos darab lévén, csak magában véve datálható. Borovka a VI. sz.-ra teszi (i. m. 94. o.). Mindhárom darab stilisztikailag egy fokon álló. Az *olbiai* és *derevkii* nagyságra is egyeznek, a *volkoveczyi* valamivel kisebb. Kérdés, hogy a kisebb méret nem valamivel későbbi időnek a jele-e? Tény az, hogy a magyarországi, *fönlaki* darab (XIII, 2) erősen visszafejlődött formát mutat, mely nagyságra is alig nagyobb az oroszországi darabok felénél. Ezzel szemben a *Kama vidékéről* való *zujevskojei* darab (XIII, 1) nagy méreténél fogva is figyelmet érdemel. Geometrikus felületdíszítését a három állatfigurás oroszországi darabbal szemben nem szabad visszafejlődésnek tekinteni. Ez magábanvéve önálló díszítés, mely az állatmotívumokkal teljesen egyenlő értékű. Csak véletlen az, hogy ezen a *Káma-vidéki* darabon nem olyan állatkompozíciók fordulnak elő, mint az említett három *déloroszországi* darabon. Ennek dokumentálására egy ugyancsak *Káma-vidéki* darabot hozok fel, *Pianoborról*, mely úgy a kronológia, mint a magyarországi megfelelő anyagunk szempontjából különös figyelemre tarthat számot.

A *pianobori* darab első publikációja a *Materialy po arch. vos-točn. gubernij Rassij* Moskva, III, 1899, 49—50. o. jelent meg F. D. *Nefedov*-tól. Ugyanitt egy gyenge vázlat az 50. oldalon 4. ábra alatt található. Sajnos, a darabról nem volt módomban fényképet készíttetnem, így 30. szövegközti ábrámon én is csak vázlatot közölhetek, melyet az eredeti után természetes nagyságban készítettem (Moszkva, Egyetem Anthropológiai Intézete, 1926, VIII. 10). A technika egyoldalú öntés (Hohlguß), a hátsó oldal az első ábrázolás főbb kidomborodásainak megfelelően, itt-ott kissé homorú. Az ágak végénél a hátsó oldalon egy-egy vékony nyakon ülő széles- és laposfejű nagy gomb fordul elő. Az egyik ág vége letörött. A felület díszítésének elve ugyanaz, mint a *derevkii* darab (XIV, 3) alsó részén. A három nagyobb és négy kisebb állatalak az egész fölületet elfoglalja, minden keret nélkül és a tárgy alakjához mérten arányosan van elosztva. Maga a jelenet és az állattípusok is ugyanazok. Középen egy kis kőszáli kecske, ugyanez megismétlődik a három befelé hajló oldal közepén. A nagyobb állat ebben az esetben nem összegömbölyödött helyzetben van ábrázolva, hanem a tárgy alakjának megfelelően guggoló helyzetben. A test arányai, a karmos lábak, a felkunkorodó hosszú fark, a fül ugyanazok. A fej, illetve arc kifejezése más.

Megvan ugyan a kerek szem, de a fej — akár határozott ábrázolási szándékból, akár primitívségből — inkább medvefejre emlékeztet. A lábak formája és a hosszú, spirálisan felkunkorodó fark kizárják azt, hogy tudatos medveábrázolásról van szó. Az állatformák részleteinek rajza elnagyolt, az öntés technikája is primitív, a kompozíció elrendezésén azonban meglátszik, hogy jó mintaképnek után-



30. KÉP. PIANOBORI LELET.

A moszkvai Egyetem Anthropológiai Intézetében. Term. nagyság.

zata. A lelőhelyről és leletkörülményekről Nefedov értesít. Pianobor nagyközség a Kama mellett fekszik, a jelabugai kerületben. A falutól északra, a Kama partján lévő magaslatokon három sírmező fekszik egymás közelében. A szóbanforgó darab a «gorodišče» nevű helyről származik. A sírmező egy részét a szél és a víz elhordta. Nefedovnak a helyszínen végzett kutatásai alkalmával itt két női sír került kibontásra. A sírleletek között említi Nefedov a következőket: sodort bronz nyakperec, csont amulett, bronzból készült madáralak. A sírmezőnek beomlott részén, különböző helyeken és



különböző mélységben, össze-vissza fekvő csontok és cseréptöredékek között «sok bronztárgy találtatott», és pedig nyílcsúcsok, tükrök, celték, a szóbanforgó övdíszítmény, kerek lemez (melldísz), láncok, kis spirális kónuszok stb. Tallgren, *Ananino* 149. és 177. oldalon a darabról azt mondja, hogy az Ananino-kultúránál (600–200 Kr. e.) valamivel későbbi, bár a pianobori kultúrában még mindig a leg-régibb kort képviseli. A pianobori kultúra szerinte (i. m. 183. o.) a boszporuszi római uralommal függ össze. Tallgren datálása, azt hiszem, túlságosan késői. Ezen késői datálás alapjául, úgy látszik, a híres szibériai aranylemezeket veszi alapul (i. m. 177. o.), az állatkompozíció stílusát is «permosibérien»-nek mondja (149. o.). A XIV, 1–5 alatti déloroszországi darabokkal való egybevetésből azonban nyilvánvaló, hogy a kompozíció szerkezetileg, stilisztikailag is Déloroszországgal és a Kubánvidékkel van kapcsolatban; korban pedig szerintem úgy viszonylik hozzájuk, hogy valamely, azokkal egykorú és még jó stílusú és kivitelű mintaképnek valamivel, de semmiesetre sem sokkal későbbi utánzata. Sokkal valószínűbbnek látszik előttem, hogy ez a pianobori állatfigurás övdíszítmény a zujevskojei fordított keresztalakú bronzöntvénnel egyidőben, illetve ugyanazon déli kapcsolatok révén jutott el a Kama-vidékre (l. Tallgren, i. m. 180–181. o.). Ezt támogatja az a körülmény is, hogy az összegömbölyödött állat motívuma ugyanabban a kivitelben és stílusban, mint a *simferopoli* (Krim) példány (Borovka, i. m. 13. tábla, datálás a 95. oldalon: VII–VI. század), mint ismeretes, az ananinói sírmező leletei közt is megismétlődik (Tallgren, i. m. 13. o. 14. ábra). Hasonló összegömbölyödött állatalakú készítmények a Káma-vidék következő helyein fordulnak még elő: 1. az *ufinski* múzeumban, 2. egy erősen stilizált példány Permtől nyugatra a *gljadenovskoje kostišče*-n fordult elő, 3. egy kőből faragott darabot Spitzyn közölt a *vjatka*i kormányzóságból.

A fordított keresztalakú bronzöntvények a szkíta-korban Magyarországon is el voltak terjedve. Magyarországon ezek nem mutatnak erősebb helyi jelleget, inkább az oroszországi ismertetett darabok sorozatát egészítik ki. A *mátraszelei* 1928. évi szkíta leleten kívül, melyről alább lesz szó, összesen öt darab szórványos darabot ismernek. Mindannyi publikálatlan. Lelőhelyük sajnos, ismeretlen, különböző úton kerültek a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe. A XV. és XVI. táblákon közlöm mindegyiknek fényképét, és pedig

a hátsó oldallal együtt. A felerősítés módja ezekenél is olyan, mint az oroszországi darabokon (1. Materialy po arch. Rassij, 34, XII. tábla Farmakovskij cikkéhez, 3. ábra).

A XIV, 1 olbiai darabnak egy változata a XV. tábla 1—1a alatti bronzöntvény. Lelőhelye állítólag Komárom megye. Egy komárom-megyei magángyűjteményből került a Magyar Nemzeti Múzeumba (1927). Patinája ugyanolyan vörhenyesbarna foltokat mutat. Hossza 12,5 cm. Leírásánál csak a legszükségesebbekre szorítkozom. Középen az összegömbölyödött állat motívuma, fejjel lefelé, meglehetősen elmosódó körvonalakkal. Feje inkább farkaséhoz hasonlít. A fark vége körben felkunkorodik. A hosszabb száron fenn két pár madárfej olyan-forma csőrrel, mint a *kelermesi* csontból faragott lószerszámdíszek között is található (33. kép b). Az alattuk lévő hosszabb fej nem egészen világos. Az olbiai darabhoz viszonyítva ez a darab úgy technikai, mint stilisztikai tekintetben hanyatlást árul el. A hanyagabb megmintázás következtében az egyes állategységek alig ismerhetők fel. A vonalak élessége, mely az olbiai darabnál erőteljes ritmusokat ad, itt csaknem ellaposodott: csak az állatformák főbb ismertetőjelei maradtak meg, azok is stílus nélkül. Az olbiai darab szárának zsinórszegélye helyett itt egyszerű, sűrű rovátkolás szerepel, mely a felső állatfejek szélét is érinti. A rövidebb ágak madárfejei ugyancsak degeneráltak az olbiaihoz képest. Meglátszik azonban ezen is, hogy jó előmintára megy vissza. A madárfejek elhelyezése helyes, a középső összegömbölyödött állatalak, a száron lévő fejek, arányosan vannak a felületen elosztva. A száj aljának elágazása is harmonikusan egészíti ki a darab körvonalait. A fölületes kidolgozás teljesen megfelel a pianobori övdíszítmény kidolgozásának (30. kép). A pianobori darab patinája is vörhenyesbarna, a stílus és technikai készség foka mindkét esetben egy és ugyanaz. A Hét Testvér korongjainak (XIV, 4—5) tiszta stílusától mindkét darab messze áll. Közöttük ebben a tekintetben olyan darabok foglalnak helyet, mint a derevkii, volkovczyi és az olbiai öntvények. A komárommegyei darab állatmotívumainak nagy jelentősége van az ősgermán állatornamentika szkíta alapjainak tanulmányozásánál. Erről a III. részben részletesebben szólok.

A komárommegyei darab alakját utánozza nagy vonásokkal a XVI, 1—1a darab. A Ráth György-gyűjteménnyel került 1874-ben a Magyar Nemzeti Múzeumba. Hossza 8,2 cm. Vastag, fedőzöldszínű patinája van, mint a *gyöngyösi*, őzalakos csörgőknek (AÉ. 1908, 40. o. I. tábla 10—13,



52. o., V. tábla 1—2a—b). A három rövidebb szár madárcsőrszerűen alakunkorodik. A középső rövidebb szárnál még a hajlás iránya is megfelel a XV, 1-nek. Mindazonáltal ez nem arra megy vissza, nem annak, vagy egy olyan, de jobb stílusú darabnak leegyszerűsítése, hanem inkább elsődleges alak, mely a stílus tisztasága tekintetében semmivel sincs alatta az olbiai öntvénynek (XIV, 1). Hogy a rövidebb szárak madárcsőröket vagy madárkarmokat jelképeznek-e, nehéz eldönteni. A megmintázás az állati formáknak minimálisra való leegyszerűsítése mellett is erőteljes. E száraknak éles háta van. Az egyik ferdén álló lapjuk gondosan megrajzolt párhuzamos vonalakkal van borítva. E vonalak nem derékszögben helyezkednek el a hosszúkás mezőn, hanem negyvenöt fok alatt kifelé haladnak. Lehetséges, hogy az olbiai példány madárfejein, a csőr tövén látható párhuzamos vonal-sorozatnak megfelelője akar ez lenni. A hosszabb szár némileg emlékeztet a szkíta török markolatára. A magyarországiak közül ilyen a pilini és a gyönyörű török markolata. (V. Ginters, *Das Schwert der Skythen und Sarmaten*, Berlin, 1928, Taf. 13b und d). Oroszországban megvan ez a markolattagozás már az archaikus korban. Ilyen a *šumejkói* tör (Coll. Chanenko III, pl. XLV), melyet Rostovtzeff a Kr. e. VI. század végére datál (*Skifija i Bospor*, 508. o., *Iranians and Greeks* 51. o.). Egy másik oroszországi tör, melynek ilyen a markolata, az V. századból való: Ginters i. m. 24. o. Taf. 11b. Az említett magyarországi töröket Ginters nagyjából az V—III. századok közötti időre helyezi (i. m. 33. o.). A szóbanforgó fordított keresztalakú bronzdíszítmény datálásához egyrészt tehát ezek a törmarkolatok szolgáltatnak adatot, másrészt az oroszországi hasonló alakú, főntebb ismertetett darabokkal vetve össze stílus szempontjából, arra az eredményre jutunk, hogy az inkább a korábbiakkal, mint a későbbi, silányabb utánzatokkal egyidős. E szerint korát megközelítően a VI. század végére, vagy az V. század elejére tenném.

Szerencsés véletlen folytán ennek a Ráth-gyűjteménybeli darabnak egy silányabb stílusú utánzata is fennmaradt Magyarország területén. Fényképét XVI, 2—2a alatt közlöm (cca  $\frac{1}{1}$  nagys.). Még 1872-ben szerezte vásárlás útján a Magyar Nemzeti Múzeum. Lelőhelye közelebből ismeretlen, azonban más, mint Magyarország területe, alig lehet. Hossza 8,2 cm. Az előbbi példány határozott és erőteljes rajza úgy a főbb vonalakban, mint a kisebb részletekben itt gyengébb rajzolásbeli és technikai készséggel és értelmetlenül van utánozva.

A rövidebb szárak erőteljes csavarodása itt erőtlen köralakú végződésre lett, különösen a középső, rövidebb ágnál az eredeti zoomorfjelleg csaknem teljesen elveszett. Ezen ág rövid nyaka is elvesztette eredeti jellegét, amennyiben mindkét, ferdén álló lapja síma maradt. Az oldalsó ágnál csak a felső oldal rovátkolt, az alsó síma. Ezek a rovátkolások azonban szintén erőtlenek. Egyrészt nem követik az ágak csavarodásának irányát, hanem arra merőlegesek (míg az előbbi darabnál negyvenöt fok alatt haladnak), másrészt szabálytalanok és így a fény- és árnyékvonalak váltakozásának hiánya miatt határozott ritmust nem adnak. A hosszabb szár felületének díszítése elvileg itt is ugyanaz; az egyik szélesebb, keresztbenálló mezőben még zeg-zugvonalat is találunk. A darab technikai előállítását az előbbihez képest durva. Amint az ábrákon is látható, az egyik ág végének belső, kerek áttörése nem sikerült. Patinája kissé világoszöld, mint a megelőzőé, de azért éppen olyan vastag a réteg, úgy hogy lényeges különbséget a patina alapján nem lehet közöttük megállapítani.

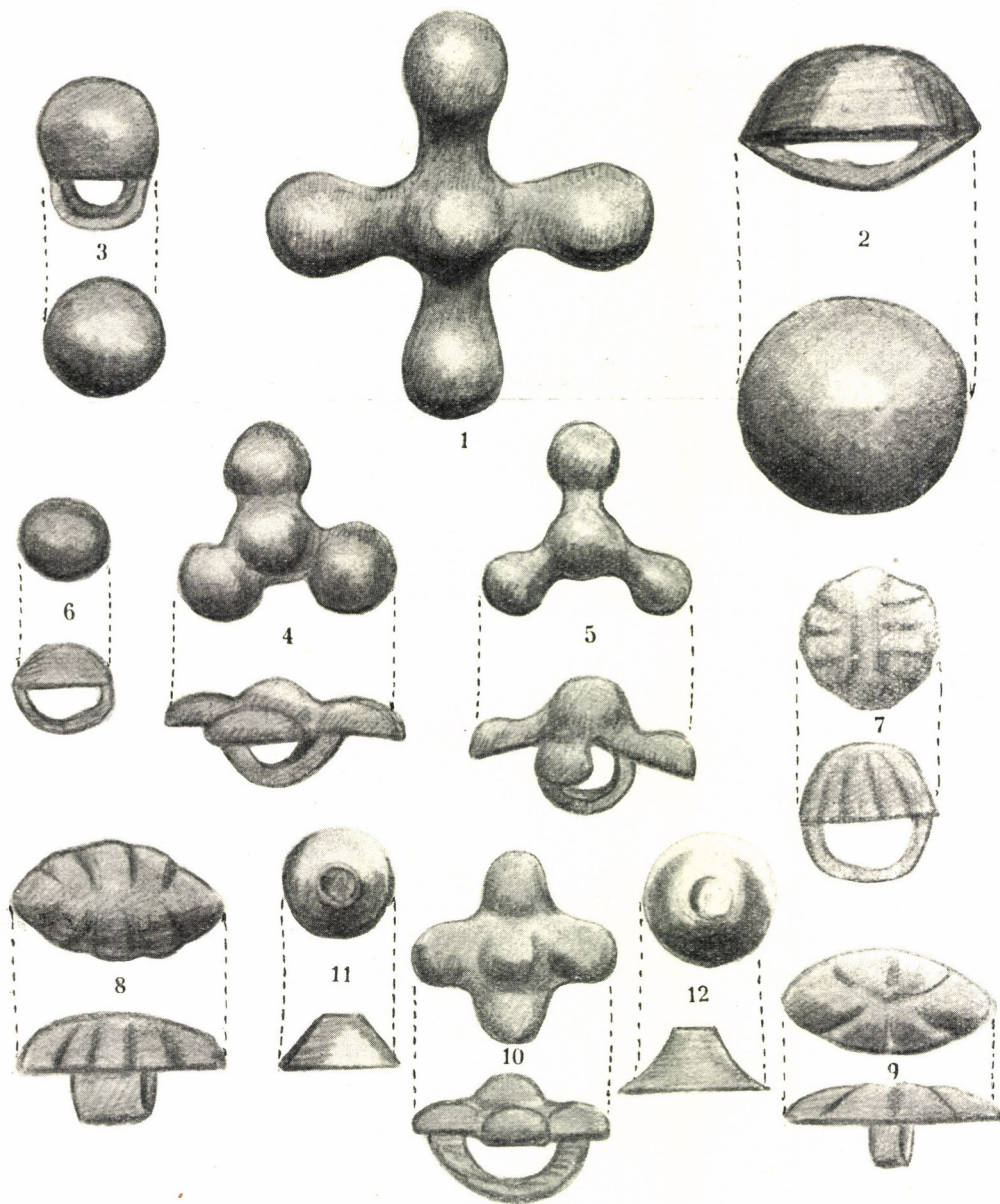
A XV, 3—3a alatt közlöm egy bronztöredék képét. Amint a hátsó oldalnak keresztbenálló erős bronzfüle is mutatja, ez is egy olyan tárgynak töredéke, mint az előbbie. Leletkörülményei ismeretlenek, évtizedek óta van a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében. Hossza 3,5 cm. Stílus és technikai készség szempontjából közel áll a XV, 1 darabhoz, bár az állati testformák erősebben kidomborodnak rajta. Tipológiaiilag a derevkii aranyozott bronzhoz (XIV, 3) áll legközelebb. Ide kapcsolja az állatokkal egymagasságban kiemelkedő egyszerű keret és teljes állatalakok egymás alatti elhelyezkedése. Fönn a keret, úgy látszik, öntési hiba folytán hiányzik. Alul a törési felület régeinek látszik, bár ezen a helyen friss reszelési nyomok a patinát csaknem teljesen eltüntették. Egyes helyeken az állatok testét és a keretet is ledörzsölték. Olyanféle darabnak lehet utánzata, mint az említett derevkii. Kora sem tehető sokkal későbbre, mint az V. század közepe. Patinája feketésbe menő sötétzöld, finom vékony és fényes réteg.

Díszítése miatt egészen egyedülálló a XV, 2—2a alatt bemutatott finom munkájú bronzöntvény. A leletkörülmények, sajnos, ennél is hiányoznak. Ismeretlen idő óta a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében van. Hossza 8,9 cm. A megmintázás és öntés nagyon gondos munkára vallanak. Az első lap egész felülete egy síkot képez, melynek körvonala köröskörül finom, bevéssett, rézsutosan haladó vonalakból képzett szegélyezéssel van ellátva. Ebből a síkból emelkedik ki alul öt



nagyobb, keresztalakban csoportosított félgömb; a felső száron pedig három, egymástól távolabbra eső kisebb félgömb. Patinája vörhenyes-barna színű, néhol kissé zöldesbe hajló finom fénylő réteg. A hátsó oldal bemélyedéseiben a patina inkább zöldes, mint barna, ugyanúgy, mint a XV, I-nél. Kora a legjobb stílusú ilyen darabokéval egyezik. A hasonló patinájú olbiai példánynál (XIV, 1) sokkal későbbi nem lehet. Korának meghatározására felhasználható díszítő motívuma is: a síma fölületű félgömbökből alkotott csoportok. Ez a motívum egy más tárgyi formán, a szkíta lófelszerelések veretein elő szokott fordulni. Az oroszországi anyagból ennek példája gyanánt a 31. képen egy nagy szkíta leletnek, mely a berlini Altes Museum tulajdona, idevágó darabjait közlöm az eredeti darabok után készült vázlataim alapján (Robert Zahn úr engedélyével). A lelet publikálatlan, azért csak jegyzeteim adataira támaszkodhatom. Ezek a lószerszámdíszek kisebb-nagyobb méretben készültek, hátul homorúak, erős, többnyire ívalakú füllel. Ez azonos technika és megerősítő mód, mint a szóbanforgó fordított keresztalakú díszítményeknél. A 31. kép 1. sz. díszítmény, mely a leletben két példánnyal szerepel, egyezik a XV, 2 bronzöntvényünk aljával. A félgömbdíz néha hármass csoportosításban fordul elő (31. kép 4, 5), az elv azonban ugyanaz. Leggyakoribb az egyes félgömbalakú lószerszámdíz (31. kép 2, 6), mely néha háromnegyed gömbalakot vesz fel (31. kép 3), igen gyakran azonban lapos lesz (*Coll. Chanenko* II, pl. XV, XVII, XVIII, XIX stb.). Néha rozetta-alakban vagy rovátkolt kerettel is előfordul (31. kép 7, *Coll. Chan.* II, pl. XXI). A berlini múzeum leletét a benne előforduló görög ékszerek és szkíta aranydíszítményekkel, későbbi időre, mint az V. század közepe, alig datálhatom. Az aranylemezből préselt négy darab nagyobb és három darab kisebb «állatláb»-motívum a szkíta művészet legjobb idejéből származnak. Ugyanez áll a halat tépő madár (4 darab), a párducfej (3 darab) és a ragadozó madár (5 darab) motívumokra, melyek mind aranylemezből vannak préselve (Rostovtzeff, *Iranians and Greeks* 53. o.). Ezek a lószerszámdíszek ugyanabból az időből származnak, mint a Dnepr-vidéki korábbi szkíta kurgánleletek: *Aksjutinczy*, *Šumejko* stb. A berlini múzeum leletének lószerszámdíszai más szempontból is fontosak a magyarországi későbbi, népvándorláskori anyagunk tanulmányozásánál, ezért a következő fejezetben még visszatérek rájuk.

A fordított keresztalakú szkíta bronzdíszítmények sorozatát az



31. KÉP. LÓSZERSZÁMDÍSZÍTMÉNYEK OROSZORSZÁGI SZKITA LELETBŐL.  
A berlini Antiquariumban. Term. nagyság.



1928. év tavaszán előkerült nagyjelentőségű mátraszelei szkíta lelet teszi teljessé. A lelőhely Mátraszele nógrádmegyei falu délnyugati határában lévő ú. n. körte völgyi kerek domb. A lelet megmentése Dornyay Bélának köszönhető, a részletes ismertetés is tőle jelent meg: *Præh. Ztsch.* 1928, 1—3.

Heft. S. 340 ff. Erre való hivatkozással alábbiakban csak a főbb vonások leírására szorítkozom és inkább a lelet egyes darabjainak összefüggéseit veszem vizsgálat alá. A találó a földtulajdonos gazda volt; mint később előadta, a lelettárgyak háton fekvő emberi csontváz mellett feküdtek. A feltűnőbb darabokat összeszedte, a csontokat pedig a lelőhely mellett egy gödörben elásta. A hivatalos ásatáskor, melyet Dornyayval együtt végeztem, a helyszínen nagymennyiségű kalcinált csontokat is találtunk, de megtaláltuk az emberi csontváznak összehányt maradványait is. A sír jellege így tehát egész biztossággal nem állapítható meg. A próbaásatásnál még két darab bronz nyílcsúcsot (XVII, 3, 4), egy csontból faragott lópata-alakú díszet (XVII, 40) és egy vaskarika töredékét (XVII, 37) találtuk. Kérdés, hogy a

csontváz nem későbbi rátemetkezés-e a korábbi szkíta hamvasztásos sírra. A vaskarikának szkíta korból való származása ugyancsak kétséges. Bartucz Lajos anthropológus szerint a csontvázlelet szkíta korból származó és a kalcinált csontok pedig állatcsontoknak látszanak.

A lelet fődarabja a fordított keresztalakú bronzöntvény (XVII, 1), melynek hátsó oldala a szokott helyeken egy-egy ívalakúan kiemelkedő erős füllel van ellátva (32. kép). A három rövidebb szárát alkotó



32. KÉP. A MÁTRASZELEI SZKITA BRONZ-ÖNTVÉNY HÁTSÓ OLDALA.

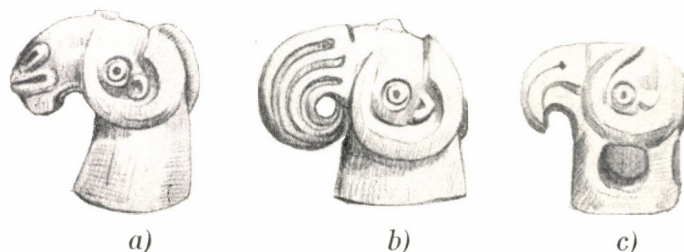
Természetes nagyság.

lófejek stilizálása különösen figyelemreméltó. A nyak hármasszinórozással van ellátva és ez a rész, valamint a behajlított láb felső része élesen elválik az erőteljesen stilizált sörénytől. A száznak kiemelkedő széle szintén zsinórszerűen van alakítva és a lófej alján, továbbá a láb alsó szélénél egy mély barázda húzódik, mely ez utóbbi helyen a láb alján lévő inat akarja kiemelni. A szárak kereszteződésénél itt is az összegömbölyödött állatalak foglal helyet, mégpedig minden keret nélkül és fejjel lefelé, akárcsak a XV, 1 öntvénynél. A különbség csak abban van, hogy itt az állatfej balfelé fordul, a mátraszeleinél pedig jobbra. Ezen összegömbölyödött állatalaknak föltűnően nagy és jellegzetes feje van. Az ajkak hosszúak, rovátkoltak és a felsőnek vége kissé lefelé hajló, olyanformán, mint a XIV, 3, 4—5 daraboknál. Az arckifejezés is némileg ezekéhez hasonlít, de a fül hosszú. A farok valószínűen csak helyhiány miatt lett olyan rövid (v. ö. XV, 1), a lábakon az alsó ín jelölve van. A karmok helyett a mellső lábon pataszerű végződés látható. A hosszú szár kerete közé eső mezőn három, ugrásra kész vagy kuporgó, profilban ábrázolt állatalak helyezkedik el, a térkitöltés elvét nem tartva be. Az alakok megmintázása a három lófejhez képest föltűnően gyenge. A szár felső végén ugyancsak profilban, de az ellenkező irányba, balfelé fordulva, egy szintén gyenge megmintázású állatalak látható, melynek feje határozottan ahhoz a fantasztikus állatfajhoz tartozik, mely a XIV, 1 közepén, a XIV, 3 négy alsó kerek mezejében és a XIV, 4—5 korongokon szerepel. A hosszabb szár oldalán kiálló három pár madárfej megmintázása és öntése föltűnően durva munka. A bal alsó madárfej a ló alsó lábszáranak és fejének helyét foglalja el, amit a művész itt úgy oldott meg, hogy ez a madárfej azért egyúttal a felső láb folytatásának látszik. A jobboldali legfelső madárfej, úgy látszik, a baloldali két fejnek: a kifelé hajló, görbeorrú, harapó állatfej és a közvetlenül alatta következő tompaorrú, közelebből meghatározhatatlan fejnek ellensúlyozására, az érthetőség rovására is, kettőzötten szerepel. Az is lehetséges, hogy ennek a kettőzöttnak látszó fejnek felső része nem fej, hanem a szár felső részén balfelé néző nagy állatalak felkunkorodó farkavége, ami ennek az állattípusnak — mint a derevkii és vele rokon ábrázolásoknál mondtam — egyik jellemző vonása szokott lenni. Mindenesetre az világos, hogy az ábrázolási szempont az egész darab külső egyensúlyának megőrzése mellett háttérbe szorult.



A lelethez tartozó háromélű nyílesúcsok (XVII, 2—36) bronzból készültek öntés útján. A XVII, 38—40 darabok csontfaragványok, zabla díszítésére szolgáltak. A XVII, 41 alatti tárgy köszörűkő, egyik végén felfüggesztésre szolgáló lyukkal ellátva.

A fordított keresztalakú bronzöntvény szárán archaikus vonás az, hogy az állatalakok a háttérrel nem töltik ki teljesen, hanem azok mintegy a háttér előtt lebegnek. Ez a sajátosság jól megfigyelhető egyebek mellett az általánosan archaikusnak elismert *Kubanyidéri* nagy, madárfejalakú kocsirúdvégen (Borovka i. m. 24) és egy délszibériai bronztör markolatán (Minns, *Scythians and Greeks*, 247. o. Fig. 165), melynek mezején négy állatalak foglal helyet egymás alatt. Ez a késnyél annál inkább alkalmas az összehasonlításra, mert a felső záródást itt egy olyanféle kuporgó és a nyél széleiből kissé mind-



33. KÉP. CSONT LŐSZERSZÁM DÍSZÍTMÉNYEK KELERMESRŐL.

Az Ermitageban. Term. nagyság.

két oldalon kiálló állatalak képezi, akárcsak a mátraszelei bronzöntvényen is. A lőfejek stilisztikailag rokonok az *aldobolyi* (Háromszék m.) kard keresztvasának állatmotívumával, mellyel legutóbb foglalkoztam a *Praehistorische Zeitschrift* 1928. 3—4. 144. sk. o. és a *Székesly Nemzeti Múzeum 50 éves jubileumára kiadott Emlékkönyvében*. Szepsiszentgyörgy, 1929. 351. sk. o. Mindkét esetben a nyakon három hosszanti zsinórzás fordul elő. Míg azonban az *aldobolyi* állatmotívum erősen kétdimenziós és formái megmerevedettek, addig a mátraszelei darab lőfejei az erős stilizálás mellett is életteljesek és plasztikusak. Ezek a lőfejek az *aldobolyi* kard állatalakjainál mindenestre régebbiek, talán még az archaikus korból származnak (*Coll. Chanenko*, III, pl. LXI, 470). A középső, összegömbölyödött állatalak lábain és a lólábakon az inak tudatos jelzése is erre vall. Egyes technikai és rajzolásbeli primitívsegekből az következik, hogy ez nem elsődleges megmintázás, hanem különböző mintáknak utánzása.

A mátraszelei lelet datálásához további adatokat a csontfaragványok révén nyerünk. A XVII, 38 és 39 alatti nagyobb és kisebb csontgombra jellemző a fölerősítésre szolgáló szerkezet. A kockalakú vastag nyél négy oldalán kerek nyílások vannak, melyek belül összetalálkoznak. Ebből nyilvánvaló, hogy ezek a gombok két zsinór vagy szíj keresztezésénél nyertek alkalmazást. Ilyen csontfaragványok kos- és madárfejjel a *kelermesi* kurgánokban nagyszámmal találtattak, mindig lócsontváz fejénél, a zabla két végén (*Otčot Imp. Arch. Komm.* za 1904 g. 90. sk. o., 146, 154. o. stb. ábrák). Három darabnak természetes nagyságú rajzát, melyet az eredeti darabok után az Ermitage-ban készítettem, a 33. képen közlöm. Ezek közül a c) alattinak szára ugyanúgy négy kerek nyílással van ellátva, mint a mátraszelei gomboknak szára. Ezen *kelermesi* leletekkel való össze-



34. KÉP.

LÓSZERSZÁM-  
DÍSZ BRONZBÓL  
Magyarországról, a  
Nemzeti Múzeumban  
Term. nagyság.

függés mellett szól a XVII, 40 alatti, lópatát ábrázoló csontfaragvány, mely a *kelermesi* leletekben is megismétlődik (*Otčot* i. h. 148a). A *kelermesi* leletek a *Meljugunov*-féle és a *vettersfeldei* lelettel együtt a legkorábbi szkíta leletek közé tartoznak. A szkíta leleteket különben mindig inkább későbbre datáló Rostovtzeff ezeket a VI. századból, vagy annak inkább második feléből származóknak tekinti (*Skifija i Bospor* 312. o.). Hogy a mátraszelei csontgombok feje nem állatfejben végződik, mint a *kelermesi*eké, az csak esetleges. A kosfejes zabladíszek Magyarország területén is ismeretesek voltak ebben a korban. Ezt bizonyítja a Magyar Nemzeti Múzeumnak egy ilyen kis kosfejes bronzöntvénye (34. kép), melynek mind a négy oldala kerek nyílással van áttörve, azonkívül alul is nyitott, de ez a nyílás szabálytalan alakú. Végül a XVII, 41 köszörűkő az említett *vettersfeldi* lelet hasonló, de nagyobb és egyik végén aranykeretbe foglalt darabjával vethető össze (*Furtwaengler, Der Goldfund von Vetersfelde. Taf. II, 2*).

A mátraszelei fordított keresztalakú díszítmény a magyarországi rokon emlékek között a legjobb kivitelű darabok (XV, 2; XVI, 1) mellett foglal helyet. Időrendileg megelőzi a XV, 1 öntvényt, de a tisztább stílusú olbiai darabnál (XIV, 1) alig lehet korábbi.

Összefoglalva a mondottakat, a magyarországi, fordított keresztalakú szkíta-kori bronzöntvények nagyjából ugyanazon időből származnak, mint a hasonló alakú oroszországi darabok és a pianobori



övdíszítmény (30. kép). Ezeket az oroszországi szkíta kultúra nyugati kisugárzásának emlékei gyanánt kell tekintenünk. Lehetséges, hogy egy részük Magyarország földjén készült. Különösen a XVI, 2-nél valószínű, hogy egy olyan darabnak gyengébb másolata, mint XVI, 1. Talán helyi vonás az is, hogy a kereszt szárainak kereszteződésénél az összegömbölyödött állatalak keret nélkül foglal helyet és fejjel lefelé van ábrázolva (XV, 1; XVII, 1); azonkívül talán helyi vonás az olbiai (XIV, 1) és a volkovczi (XIV, 2) darabok erőteljes zsinórdíszítése helyett Magyarországon a XV, 1 és 2 példányok szélén a finom, bevéssett rézsutos vonalakkból álló szegélyezés. Ezek a sűrűn egymás mellett bevéssett kis vonalkák a mátraszerei példányon a zsinór jelzésénél is szerepet játszanak (XVII, 1).

Bár mindezek az oroszországi és velük rokon magyarországi darabok a főnlaki, fordított keresztalakú préselőmintának formai előzményei, az eredmény annyiban mégis negatív, hogy a főnlaki minta nem lehet a magyarországi szkítakori előzményeinek folytatása. Már csak a nagy időbeli különbség miatt sem, hanem az egy más, még keleten meginduló és a koraközépkori népvándorlási mozgalmak folyamán nagyobb lendületet nyert fejlődési folyamatnak emléke. Talán nem tiszta véletlen, hogy a főnlaki préselőmintához az ismert legkeletibb lelőhelyű ilyen fordított keresztalakú díszítmény, a zujevskojei (XIII, 1) áll alakilag legközelebb és viszont tőle legmesszebbre alakilag éppen a magyarországi példányok esnek (XV, 1—3; XV, 1—2). A probléma ennek a fordított keresztalakú formának népvándorláskori felújulását illetően ugyanaz, mint a fogazási ornamentika eredetproblémája. Míg azonban a fordított keresztalakú díszítmény keleti analógiái az Uralon túlra nem vezetnek bennünket, addig a fogazási ornamentika eredetét kutatva Szibériában, az Ermitage aranylemezei által képviselt kultúrában a fogazásnak és vele a magyarországi népvándorláskori emléktanyag még néhány motívumának közelebbi előzményét találjuk meg.

### III.

#### Fogazási ornamentika oroszországi és szibériai készítményeken.

A magyarországi népvándorláskori emléktanyag a fogazási motívum jelentkezésének módját illetően sok tekintetben a Kr. sz. előtti századok szkíta anyagával parallel vonásokat tüntet fel. Ezen

párhuzamosság a két, különböző kori emlékanyag több motívumán végigmegy. Jelentőségének megállapítása az európai koraközépkori barbár kultúra eredetkérdésének szempontjából nemcsak a hazai, hanem az európai régészetnek is egyik legnagyobb, eddig megoldatlan feladata. Az oroszországi régészeti anyag tüzetes ismerete nélkül a feladat elvégzéséhez hozzáfogni nem lehet. Következőkben is csupán arra szorítkozhatom, hogy az AM<sub>1</sub>-ben összefoglalóan közölt magyarországi anyagnak további tanulmányozásával és a szkíta anyagban észlelt parallelizmusok kimutatásával a kérdéshez újabb adatokat szolgáltatassak.

A magyarországi idevonatkozó anyagnak avarkorba (Kr. u. VI. sz. közepétől VIII. sz. végéig) való tartozása kétségtelen (Hampel, I, 807, sk. o., 849. o.; AM<sub>1</sub> 24. sk. o.: S. 56 ff). A tárgyi formák, melyeken a fogazás megjelenik, nagyon különbözők lehetnek, sőt maguk a fogazással ellátott egyes motívumok is néha egymástól távoleső kultúrákból származnak. A különböző származású motívumok tarka egymásmellettisége e korszak régészeti anyagának egyik jellemző vonása. Az AM<sub>1</sub> III. és IV. fejezetében vázlatosan előadtam, hogy az avarkori műiparban a különböző származású motívumoknak szerves együttélése állapítható meg, melynek legfeltűnőbb következménye a nyugati germán művészet egyes motívumainak a török fajú avarok jellegzetes lovasnomád tárgyi formáin való térhódítása, illetve nyugati germán stílusú motívumoknak és készítményeknek keleti lovasnomád típusú sírokban való gyakori előfordulása volt. Az I. fejezetben részletesen ismertetett 2. igari lelet nagy szíjvége (27. kép, VII, 1) és a 3. igari lelet ezüstcsatja (28. kép, IX, 2) ennek a jelenségnek újabb kiváló példái.

A fogazási elemek eddig ismert változatait az igari leletekkel kapcsolatban az I. részben, 73 sk. oldalon vettem számba. Ezen változatok fellépésének módjára vonatkozóan következőket kell megjegyezni. Vannak olyan motívumok, melyeken a fogazást különösen előszeretettel alkalmazzák. Ilyen mindenekelőtt a germán állatornamentika II. stílusú állategységeiből álló szalagfonat (AM<sub>1</sub> I. tábla 1, 3—7, II. tábla 17—23, 26) és ennek egyik derivátuma, a szívidomalakú kompozíció (AM<sub>1</sub> I. tábla 8a, 9—15 és a 3. igari lelet csatja: 28. kép, IX, 2). A fogazás ezen motívumok életében fejlődési fokozatot nem jelent, vagyis a fogazás a motívum életétől teljesen független elem. A Jankovich-gyűjteményből származó «karmoló» állat-



alak (AM<sub>1</sub> I. tábla 2) ennek a motívumnak egyik legtisztább stílusú és technikailag is egyik legkiválóbb képviselője. Hasonlóképpen e gyűjtemény másik két darabjának, az aranycsatnak és az aranszíjvégnek (AM<sub>1</sub> I. tábla 1 és 3) állatmotívuma is. A fogazás e három világosabb rajzolású, kevésbé fejlődött darabon ugyanolyan módon (az állatmotívum testformái szempontjából értelmetlenül) jelentkezik, mint pl. az AM<sub>1</sub> I. tábla 13 alatti ezüstveretnek egészen geometrikus formává fejlődött állatmotívumánál. A kettős- és hármasonatú szalagmotívumnál ugyanezt a jelenséget látjuk. Az AM<sub>1</sub> I. tábla 5, III. tábla 17 alatti, állategység szempontjából még elemezhető motívumok fogazása semmiben sem különbözik az egészen geometrikussá lett II. tábla 18—19, 21—23 alattiak fogazásától.

Sőt a fogazás a magyarországi II. stílusú állatkompozíciókon teljesen hiányozhat is. Az AM<sub>1</sub>-ben közölt anyagból ennek példái a *fönlaki* lelet egyik szíjvégmintája (AM<sub>1</sub> IV. tábla 18), egy ismeretlen lelőhelyű préselőminta (AM<sub>1</sub> VII. tábla 5), a *gátéri* 212. sz. sír egyik szíjvége és a *bácsfeketehgyi* sírlelet kis szíjvégei (AM<sub>1</sub> 30. o. 21. ábra fönn balra). Mindezen darabok motívuma a legegyszerűbbre redukálódott. Hogy azonban a fogazás hiánya ezeknél nem a legegyszerűsödés következménye, annak bizonyítására a 35. képen



35. KÉP. BRONZ SZÍJVÉG.  
Békésm.-ből, a gyulai múzeumban.  
Term. nagyság.

egy eddig ismeretlen emléket közlök, melyet a *gyulai* múzeumban találtam 1928. évi látogatásom alkalmával. A felületborító díszítmény három egymásalatti, szívidomforma motívumból áll (AM<sub>1</sub> I. tábla 9, VII. tábla 5). A rajz komplikált s bár az öntés kissé durva, a vonalak mégis mindenütt világosak. A rajz tisztasága szempontjából ez a darab e motívum fejlődési sorozatában a jobb példányok között foglal helyet. Fogazásnak nyoma sincs rajta, bár ugyanezen motívumnak sokkal fejlődtebb, illetve romlottabb példái (AM<sub>1</sub> I. tábla 10, 11) fogazással vannak ellátva. Ebből tehát nyilvánvaló, hogy ez a motívum fogazás nélkül épp úgy élt, mint fogazással, és hogy a fogazás a motívum életében, mint annak fejlődését befolyásoló tényező nem játszott szerepet. Ezzel egyúttal cáfolum az AM<sub>1</sub> II. fejezetben előadott első hypothézist, mely szerint a fogazás nem volna egyéb, mint a szalag-

ornamentikává alakuló állategységek végtagjainak és karmainak csökevényes maradványa. Ezen hypothézis ellen szóló egyéb körülményeket az AM<sub>1</sub> 21. oldalon: S. 54 adtam elő. A tisztára geometrikus formáknál ugyanazt találjuk, mint az állatmotívumoknál. A fogazás jelentkezése itt is egészen esetleges. Az AM<sub>1</sub> II. tábla 24—25 alatt közölt *keszthelyi* korongos fibuláknak geometrikus keretén szabályos távolságokban hármás, illetve kettős fogazások fordulnak elő. A *fenéki* (Zala m.) hasonló keretű fibulánál a megfelelő helyeken a fogazás hiányzik (Hampel, III, 177, 2a).

A fogazás fellépésének körülményeire vonatkozóan még meg kell jegyezni, hogy az Magyarországon két különböző technikai kivitelben fordul elő. Az egyik a *préselési* technika, a másik az *öntés*. Az elsónél a pozitív képű mintára vékonyabb arany-, ezüst- vagy bronzlemezt préselnek bele, szurok, ólom, vagy más kemény, de ütéssel könnyen módosítható vastagabb réteg rákalapálásával. A fogazásokat nem utólag rakják fel a már így kipréselt lemez megfelelő helyeire, hanem azok a pozitív mintán már megvoltak, mint azt a magyarországi meglévő préselőminták mutatják (XII, 7—8; *Fönlak*: AM<sub>1</sub> VI. tábla 10 és 13: *Adony*). Ilyen préselt készítmények az AM<sub>1</sub> I. tábla 5, 6, 12a—b, II. tábla 24, 25, 30a—b. A. M. Tallgren az AM<sub>1</sub>-ről írott bírálatában (ESA III, 195. o.) felveti a kérdést, hogy vajjon a fogazás nem a préselési eljárásnak egyik technikai következménye-e. Ez szerintem teljesen lehetetlen. Nem világos előttem, hogy egy ilyen, különböző variációkban élő jellegzetes díszítő elem miképpen lehet éppen a préselési technika következménye. És ha ez mégis így volna, akkor miért hiányzik az igen sok hasonló stílusú, ugyanabba a kultúrába tartozó, préselési technikában előállított állatmotívumon? Különbözik a fogazásnak változatai nemcsak a préselési technikánál fordulnak elő, hanem ugyanolyan rendszerű alkalmazásban a nagyszámú egykorú öntött készítményeknél is. Ilyenek: AM<sub>1</sub> I. tábla 1—4, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16; II. tábla 17—19, 21, 22, 28, 29, 31 és a 2. igari lelet nagyszíjvége (VII, 1), végül a 3. igari lelet ezüstcsatja (IX, 2). Ezen öntött és többnyire utánvésett darabok hátsó oldalán a minta és fogazás előállításának nyoma sem látszik meg. Olyan vastag aranylemeznél, mint a Jankovich-féle csat vereti része (AM<sub>1</sub> I. tábla 1), vagy az AM<sub>1</sub> II. tábla 29, ez természetes is. A kiskassai bronzlemezeknél (AM<sub>1</sub> I. tábla 7, II. tábla 21, 28) az előállítás technikája jól megfigyelhető. A fogazási minták itt nagyok és



élesek, a bronzlemez aránylag vékony. A bronzlemezt kemény alapra erősítve, a görög keresztalakú szalagmintát a lemezen először véséssel megrajzolták, azután az öt, illetve hat bevágásból álló fogazásokat és körszegmentumokat vésték be. Végül a fölösleges részeket a darab széléről lenyírták. A véséssel készült markáns mintázat és fogazás a hátsó oldalon semmi nyomot sem hagyott. Ez az oldal teljesen síma. Ez a kassai vésett darab és a fönlaki leletnek görög-keresztalakú préselőmintája (XIII, 3) tanuskodnak arról, hogy ugyanazt a tárgyi formát és rajta a fogazásokat vésési technikával és préseléssel is előállították. Egyes darabok, különösen a három Jankovich-gyűjteménybeli aranytárgy (AM<sub>I</sub> I. tábla 1–3) és a keszthelyi kis bronzgyűrű (AM<sub>I</sub> I. tábla 15) arra mutatnak, hogy a fogazás már az öntőmintákban megvolt s az öntés után a darabot csak utánadolgozták.

Amint az AM<sub>I</sub> 23. és 34. oldalon (S. 55, 65) említettem, a fogazási ornamentika a magyarországi régészeti anyagban az avarkori leletek körére szorítkozik. Magyarországon kívül sem a nyugati és északi germán területeken, sem Oroszországban az *egykorú* emlékeken nem tűnik fel. Az AM<sub>I</sub> 22–23. oldalakon (S. 54–55) röviden foglalkoztam a fogazás szkíta eredetének lehetőségével és az Ermitage szibériai aranylemezeiből egy szimmetrikus kompozíciójú párra és a Jelizavetovskaja staniczáról származó arany kardhüvelyveret állataira hivatkoztam. A további kutatások az ott mondottakat erősítették meg és a végtagok visszafejlődésére vonatkozó hypothézisemet már a főntebb mondottak miatt is el kell ejteni.

Az oroszországi idevonatkozó szkíta anyag közlésében nincs módomban teljességre törekedni. Kíváncsinos azonban, hogy ez a gazdag anyag orosz részről ilyen szempontokból is tanulmányoztassék és hogy hiteles ásatásból származó idevágó leletek minél nagyobb számmal közlésre kerüljenek. A nagyszámú szkíta és szármata anyagban aránylag kevés fogazott példány ismeretes előttem. Ami azonban ilyen, az határozottan a magyarországi avarkori emlékekről ismeretes fogazási rendszer sajátosságait mutatja. Azonkívül a jelentkezés módját és a technikai kivitelről illetően is találunk rokon vonásokat.

A szibériai lemezek között két pár tartozik ide. G. Borovka úr szívésségéből fényképes ábrájukat XVIII, 1, 2 alatt közölhetem. Az elsőről az AM<sub>I</sub> II. fejezetében már volt szó (15. ábra u. o.). A fogazások ezen három-három lécből állanak. A technika öntés. A másik

darab a szibériai aranylemezek egyik megszokott formáját mutatja. Az egyik oldal fönn, ívalakúan, kissé emelkedik. A keretben ló és párdúc küzdelmének jelenete foglal helyet. A két állat teste különböző stilizálással van jellemezve. A lóalak testfölülete tápiószentmártoni és a zöldhalompusztai aranyszarvasokra emlékeztetnek. Közös vonás a lábak egyik oldalának zsinórzása is. A ló combjain olyan díszítőelemek vannak, melyek az állati test organizmusával semmiféle összefüggésben nincsenek, hanem azok mint kívülről jövő járulékok szerepelnek. A mellső comb közepén az ismert «pont-vonal» ornamentum, a hátsó jobb combnak ívalakúan hajló részén pedig erőteljes bemélyítéssel megadott kettős körszegmentum, belül ponttal.



36. KÉP.  
ARANYLEMEZ  
Mihailovka-Apesolovkáról az Ermitageban.

A déloroszországi szkíta anyagban az izolált lábmotívumon fordulnak elő fogazás és azzal rokon elemek. E motívum ragadozó madár, állat, vagy patásállat egyik vagy másik hátsó lába szokott lenni, combbal együtt. Jellemző vonása az, hogy a lábak hátsó szélén egy erőteljes vonal húzódik végig, mely a szibériai lemez lóalakjainak lábán látható zsinórzással rokon. Borovka, *Scythian art* 18. és 19. táblán több darabnak fényképes-ábráját közli. A Kercs közeléből származó orosz-lábláb (19. tábla C) kidomborodó részén ugyanolyan alkalmazásban találjuk a kettős körszegmentumot, mint a XVIII, 2 szibériai aranylemez lóalakjának hátsó lábán. Más daraboknál e helyen kis spirális fordul elő (19. tábla A: Kercs közeléből, B: Eltegen). E korbeli készítményeken igen gyakori a beszögellésekben ülő kis palmetta (Borovka 18. tábla B: Čigirin, kievi korm.).

A magyarországi avarkori anyaggal parallel vonása ennek az oroszországi anyagnak az, hogy úgy a lábmotívum, mint más szkíta alapmotívumok nemcsak öntési, hanem préselési technikában is készültek. A 36. képen látható lábmotívum aranylemezéből készült préselés útján. Lelőhelye Mihailovka-Apostolovka, chersoni kerület (Otčot Imp. Arch. Komm. za 1897 g. 135. o. 262. ábra után). Itt is megvan a láb hátsó szélének erőteljes vonallal való szegélyezése. Az elülső beszögellésben kis palmetta ül, a comb szélének három helyén pedig a fogazásnak három bevágásból álló alakja fordul elő. E fogazásokat



nem utólagosan vésték be, hanem ezek mint pozitív képű minták, ugyanúgy megvoltak a préselőmodellen, mint a magyarországi avar-kori préselt darabok esetében is.

Hogy a körszegmentumok és fogazás az oroszországi szkíta művészetben csakugyan egymással összefüggő, rokon elemek, akárcsak a magyarországi avar-kori műiparban, azt *Jelizavetovskaja straniczáról* (Don deltája) származó arany kardhüvelyveret állatornamentikája bizonyítja (XIX). Leírását mellőzöm, csupán az ide tartozó részleteket emelem ki. A fogazások a vadkan alakján hiányoznak, megvannak azonban háromféle változatban az oroszálalakokon. Legvilágosabban kivehetők a középső állatalaknál. Ezen oroszálalak fölémelt bal mellső lábán mind a három fogazási változat előfordul: a lábfejhez közel három bevágásból álló rovátkolás, mely a láb egész szélességén keresztül megy a konturokon belül; a comb ívalakúan hajló részénél három barázdából álló körszegmentum és följebb, közel a comb felső végéhez, egész rövid, hármass bevágású fogazás. Ugyanezen oroszálalak hátsó combjain hármass, illetve kettős bevágásból álló rövid fogazások. Ezenkívül fogazva van az oroszlánfej alsó és felső állkapcsa is. Olyan fogazás ez utóbbi, mint amely a XVIII, 1 szibériai aranylemez állatalakjainak fején és az Ermitageban lévő két pár, szembenéző bronz oroszlánfejnek alsó állkapcsán fordul elő (*Eltegenből*, Krim, Borovka, 16 A, D). Ezenkívül a lábak forgójában kis spirálisok láthatók. A másik két oroszálalaknál ugyanezt a háromféle fogazást találjuk, azzal a különbséggel, hogy a hátsó combokról azok hiányzanak. A jobboldali, csavarttestű oroszlán hátán még egy rövid bevágású hármass fogazás jól kivehető.

Az oroszországi idevonatkozó anyagot ki kell egészítenem még egy aranylemezről préselt fejdísszel, mely zárt sírleletben, *Budki* falunál, poltavai korm. romnyi ker. került elő (Chanenko II, pl. XXV, 426). Motívumai klasszikus eredetűek, az alsó zónában ovum-sorozat, a felsőben állatküzdelmi jelenet, egy közepén leroskadó szarvasalakot kétoldaltól szárnyas griffek marcangolnak. Az állatalakok testén, különösen a szarvas hátán és hátsó combján fogazáshoz hasonló hármass bevágások láthatók. A fényképes ábra alapján úgy látszik, hogy ezeket utólagosan ütötték bele a már kipréselt minta megfelelő részeibe.

Főntebb említettem, hogy a fordított keresztalakú szkíta bronzöntvények állatmotívumai között az ősgermán állatornamentika ú. n.

II. stílusának egyes alapelemei már jelentkeznek. Következőekben a két különböző kori művészet egyes emlékeinek vizsgálatával igyekszem néhány rokonvonást kimutatni. Ezen hasonlóságokról az újabb szakirodalomban sok szó esett, sőt G. F. Muth a szkítáknál továbbmenve, a germán és kínai állatornamentika parallel vonásait is megkísérelte összeállítani (*Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen*, Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, Leipzig, 1911). A kérdés teljes anyagát és irodalmát a hazai szakkönyvtárunk rendkívüli fogyatékosága miatt nincs módomban áttekinteni. Ezért most csak az eddig tárgyalt anyagnál kívánok maradni.

A koraközépkori ősgermán művészet körébe tartozó főnlaki fordított keresztalakú darab (XIII, 2) már azáltal, hogy egész fölülete állati motívumokkal van borítva, bizonyos rokonvonást mutat a megfelelő szkíta emlékekkel. Díszítő motívumai erősen geometrikusak, de azért a zoomorf jelleget a fogazások ébren tartják. Ennél a darabnál, mint fentebb láttuk, úgy az alak, mint a fogazás és az egész fölületnek állati testformákkal való borítása szkíta előképekre vezethető vissza. Ez áll nagyjában a főnlaki lelet másik darabjára is: XIII, 3. Ez a forma a *kassai* leletben több példánnyal szerepel (Hampel, II, 366, Abb. 1—4; AM<sub>1</sub> II. tábla 28). Szkíta előzményeiből fentebb idéztem a berlini múzeum szkíta leletének lószerszámdíszítményeit (31. kép). E szkíta darabok között a magyarországi avarkori emlékanyagban előforduló nem egy lószerszámdísznek találhatók meg az előzményei. A nagyobb és kisebb síma, félgömbalakú gombok (31. kép 2, 3, 6) avar sírokban gyakoriak Magyarországon (Hampel, III, 262, 4, 5; 270, 5—11; 272, 3; vele együtt vannak síma gombok is, melyek Hampelnél nincsenek ábrázolva). Ezen gombok gerezdelt változatai (31. kép 7) ugyancsak előfordulnak a magyarországi avar sírokban (AÉ. 1909, 102. o. 9. és 10. ábra és a 2. igari leletben: VII, 12—20). A 31. kép 8. és 9. sz. hosszúkás alakú lószerszámdíszek megfelelő avarkori analógiáit az *ozorai* lelet nagyszámú arany lószerszámveretei közül idézhetem (Hampel, III, 267, 9—11, az ugyan-ezen garnitúrához tartozó egyenlőszárú keresztalakú veretek: u. i. 12—13 alatt, a 31. ábra 1 alatti szkíta formának megfelelői). A 31. kép 11 és 12 alatti csonkakúpalakú díszek ezüstből, nagyobb méretben a *kunágotai* avar lovassírban fordulnak elő (Hampel, III, 262, 1). A főnlaki nagy lelet harmadik, fogazási ornamentikával díszített



darabjának (XIII, 4) alakja már nem szkíta forma, a felületborító állatmotívum azonban a két másik fönlaki darabéval rokon.

A *mátraszelei* fordított keresztalakú öntvényen (XVII, 1) jelentkezik egy olyan vonás, mely teljesen az ú. n. longobard fibulák egyik sajátosságát tünteti fel. Ez abban áll, hogy a darab keretén kívül bizonyos helyeken állatfejek fordulnak elő párosával. A mátraszelei darabnál a felső állatfejpár nem kampóscsőrű, hanem tompaorrú fej akar lenni, míg a középső és alsó pár határozottan kampóscsőrű madárfej. Ez a jelenség ismétlődik meg igen gyakran a longobard fibuláknál. Egész világosan kivehető egy magyarországi ezüst fibulapárnál (Hampel, III, 55, 3; Salin, *Altgerm. Tierornamentik*, S. 133, Fig. 350). E fibula lábánál a tompaorrú állatfejpár, a kengyel alatt és a lábfejnél kampóscsőrű állatfejek fordulnak elő. Ez nem izolált jelenség az ősgermán állatornamentikában. A fibuláknak ezen csoportjában többé-kevésbé csökevényes formában megtalálhatók ezek a fejek (Merhart, *Bronzenzeit am Jenissei* Taf. XI, 10.; rokon parallelizmusok: Br. Brehm, *Der Ursprung der germanischen Tierornamentik*, Heidenisches und Christliches um das Jahr 1000, Wien, 1926, 53. sk. o. Taf. VII).

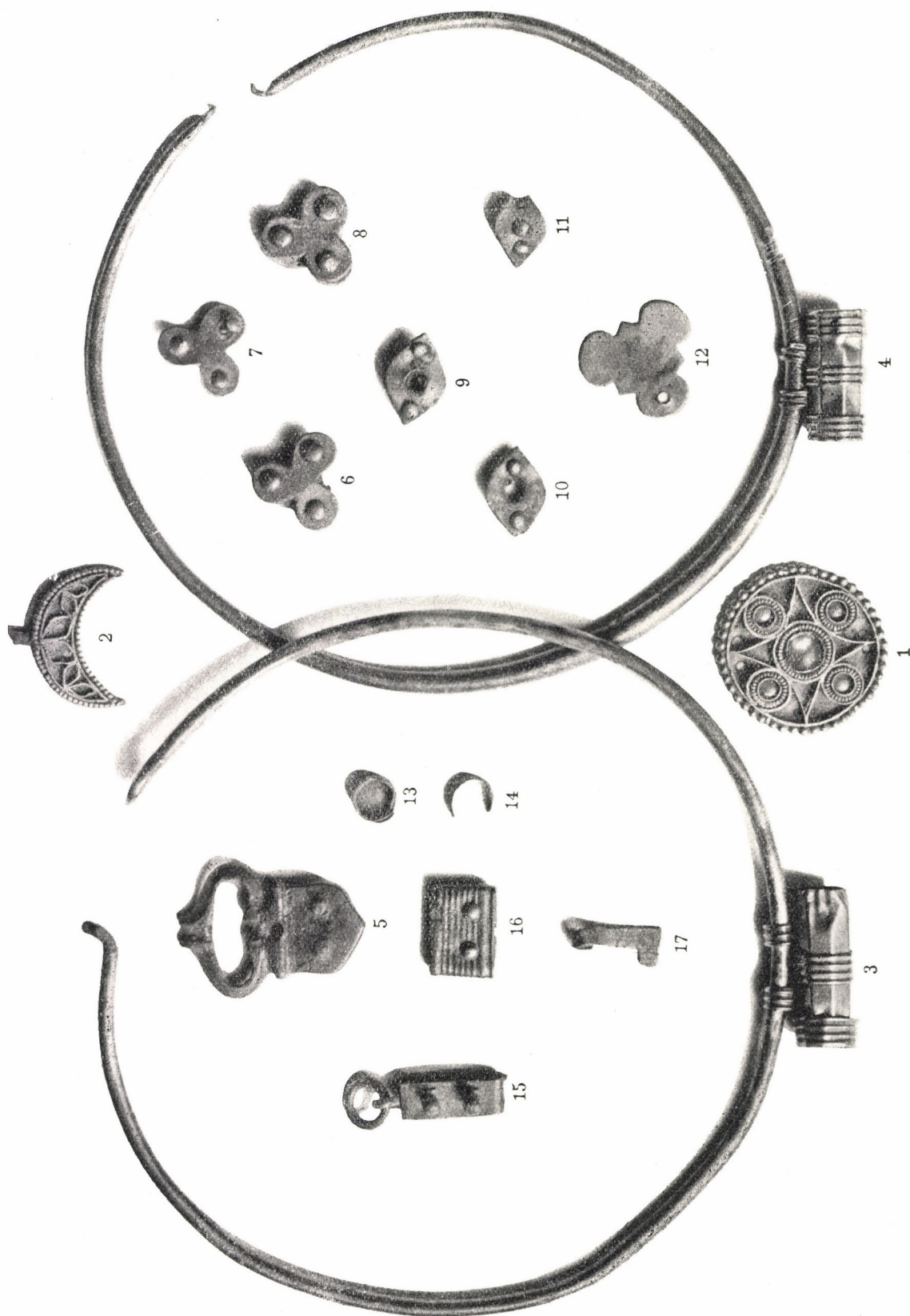
Az *olbiai* bronzöntvény (XIV, 1) és a hozzá hasonló *magyarországi* darab (XV, 1) három rövidebb szára által képviselt ragadozómadár-motívumot gyakran szokták a gót fibulák és csatok jellegzetes madárfejeivel összehasonlítani. Ez a két darab még egy szempontból fontos az ősgermán állatornamentika eredetproblémájánál.

Az *olbiai* öntvény szárán szimmetrikus elrendezésben egy-egy kosfej-pár helyezkedik el egymás alatt. A szarv alákunkorodik és csúcsa a fej alsó részét érinti; a szem köralakú, a száj széle kiemelkedő, az agancs ívalakú hajlásában belül a fül is jelölve van. A magyarországi példánynál (XV, 1) a száron, ezen fejek szerepében hasonló nagyságú kampóscsőrű madárfejpárokat találunk ugyanolyan szimmetrikus elrendezésben. Az egész darab fölületesebb megmintázása és az öntés durvasága miatt ezek a fejek kissé határozatlanok, de azért fő részleteik jól kivehetőek. A szemet kicsi, köralakú bemélyedés jelzi. A csőr hegye különösen a felső párnál jól kivehető. Azonkívül a madárfejek csőrén megtalálható az archaikus szkíta madárfejeknek egyik jellemző vonása, mely a későbbi madárfejeknél is egy darabig még megmarad, t. i. a csőrnek mély barázdákkal való hosszanti tagozása. Ilyen az *Ulski aul*-ról származó egyik nagy bronzfej-

nek csőre (Borovka, i. m. 24) és egyebek mellett az *aldobolyi* kard állatmotívumának combján szereplő madárfeje is (*Praehist. Zeitschrift*, 1928. 3—4, S. 145). A szóbanforgó két fordított keresztalakú bronzöntvény szárának motívumainál az a lényeges, hogy kampóscsőrű madárfej és kosfej ugyanazon szerepben fordulnak elő e darabokon. Nem volna talán ez feltűnő, ha más tárgyi típusnál is nem ugyanezt az összefüggést találnánk. Hogy e két fejtípus csakugyan belső összefüggésben van egymással, azt a *kelermesi* kurgánok nagyszámú zabladi díszítő csontfaragványai bizonyítják. A három főtípusnak egy-egy rajzát, melyet az eredeti darabok után készítettem, a 33. képen közlöm. Mint fentebb mondtam, tipológiaiilag ezek a mátraszzelei lelet csontfaragványainak felelnek meg (XVII, 38—39). Mindhárom *kelermesi* fejmotívumra jellemző a szem alá kunkorodó szarv. Az *a)* alatti határozottan kosfej, mely stilisztikailag az *olbiai* öntvény (XIV, 1) szárának kosfejeivel rokon. Megvan a száj kiemelkedő széle, a szarv belső hajlásában lévő kis fül, csupán a szarv kanyarodása rövidebb. A 33. kép *b)* fej azt a változatot mutatja, mely a XV, 1 szárán lévő madárfejekhez áll legközelebb. A csőr erősen alákunkorodik és hosszanti barázdákkal tagozott. A 33. kép *c)* határozottan madárfej, de az alákunkorodó szarv itt is megvan. A kosfej és madárfej közötti belső összefüggés tehát ezen csontfaragványoknál egészen nyilvánvaló. A 33. kép. *a)* és *b)* úgy viszonylanak egymáshoz, mint a XIV, 1 kosfejei a XV, 1 madárfejekhez. Ezen fejtípusoknak fontossága az ősgermán állatornamentika szempontjából abban áll, hogy az ú. n. II. stílus állatalakjainál hasonló fejtípus-változatok lépnek fel. Erről az AM<sub>1</sub> bevezetésében részletesebben szóltam (4. sk. o.: S. 38 ff). Azért e helyen csak hivatkozom az ott közölt anyagra. A fordított keresztalakú darabokkal kapcsolatban azonban megjegyzem, hogy a *fönlaki* préselőminta (XIII, 2) szárán ugyanúgy páros minta fordul elő, mint a XIV, 1 és XV, 1 daraboknál, mely darabok motívumai éppen erős rokonságot mutatnak a későbbi germán művészet II. stílusának egyes alapmotívumaival. A száron itt is függélyes irányban halad két szalagfonat. Hogy ezen erősen geometrizált szalagmotívum alatt állatot értettek, azt a fogazás jelzi. Viszont a fogazás alkalmazása is — mint az oroszországi példákön láttuk — a szkíta művészetre vezethető vissza.

Feltich Nándor.





AZ I. IGARI LELET (1898).  
A Magyar Nemzeti Múzeumban. Term. nagyság.

VII. TÁBLA.



A 2. IGARI LELET (1927).  
A Kecskeméti Városi Múzeumban. Term. nagyság.





A 2. IGARI LELET (1927).  
A Kecskeméti Városi Múzeumban.  $\frac{1}{2}$  nagyság.







A 3. IGARI LELET (1928).

A Székesfehérvári Múzeumban. Természetes nagyság, a 3. sz. edény cca  $\frac{1}{2}$  nagyság.



I—4. NŐI SIRLELET DARÁZSRÓL (BARANYA M.) 5—6. AZ OZORAI LELET ARANYKORONGJAL  
A Magyar Nemzeti Múzeumban. Cca term. nagyság.





## ARANYDÍSZÍTMÉNYEK.

1–4. A perešcepinai leletből, a pétervári Ermitageban. 5. és 10. A csepeli leletből, a Nemzeti Múzeumban. 6. A zsámbéki leletből, a Nemzeti Múzeumban. 7. és 8. Préselő minták a gátéri 11. sírból, a Kecskeméti Múzeumban. 9. Az ozorai leletből, a Nemzeti Múzeumban. Termé-  
szetes nagyság.



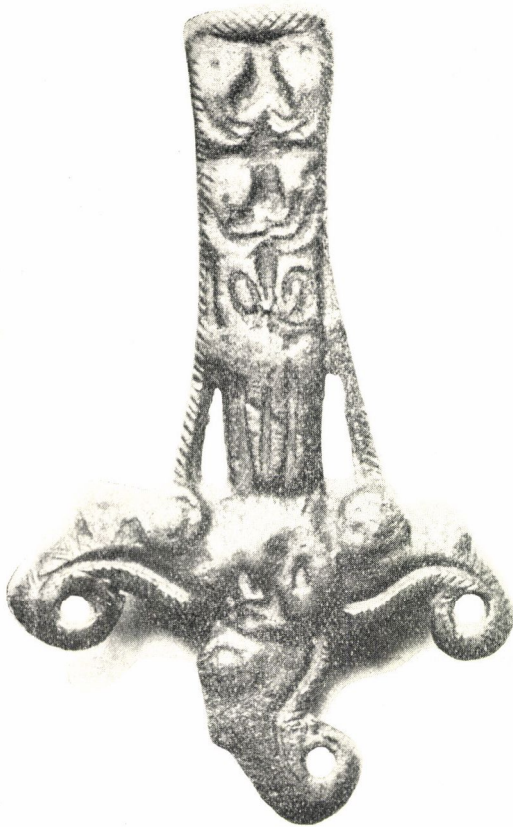
1. Zujevskoje (Káma vidék), 168. sirból, az Orosz Arch. Kommissio tulajdonában. Pétervár. Term. nagyság.  
2—4. A főnlaki leletből (Temes m.), a 2. sz. a Nemzeti Múzeumban; 3. és 4. sz. az aradi múzeumból elveszett.



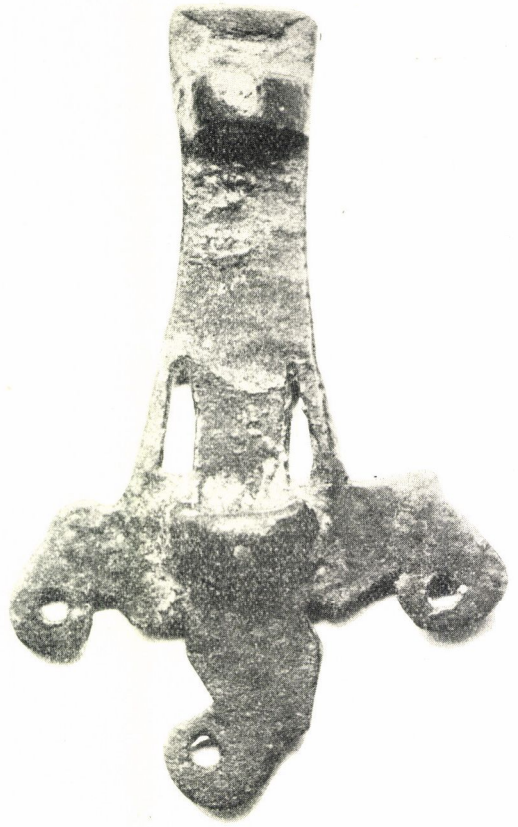


1. OLBIA, 2. VOLKOV CZY, 3. DEREVKI, 4—5. HÉT TESTVÉR.

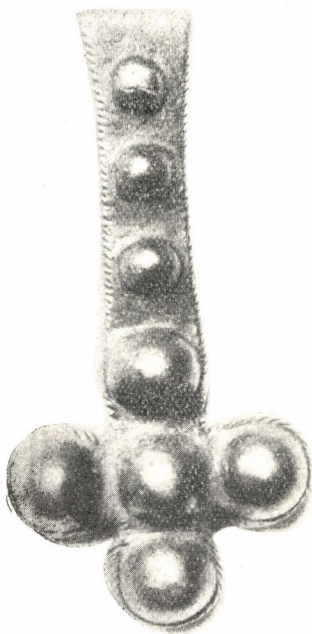
1. és 4—5. a Pétervári Ermitageban. 2. a Kievi Múzeumban. 3. a Moszkvai Tört. Múzeumban. Cca term. nagyság.



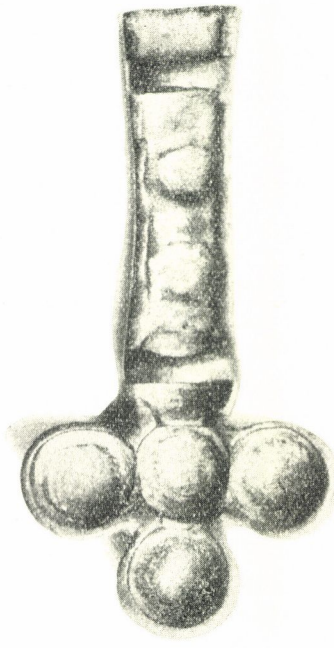
1



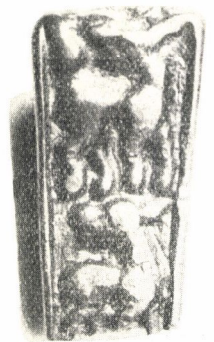
1a



2



2a



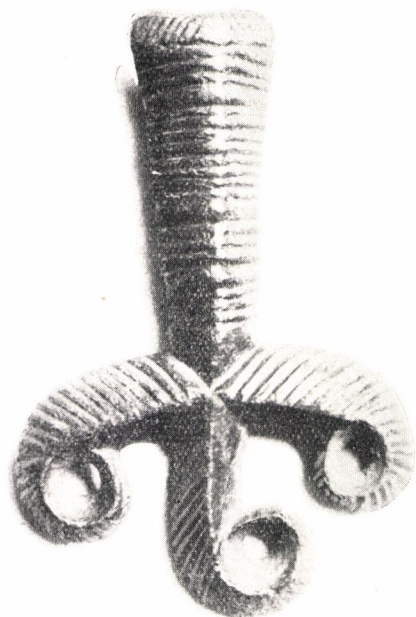
3



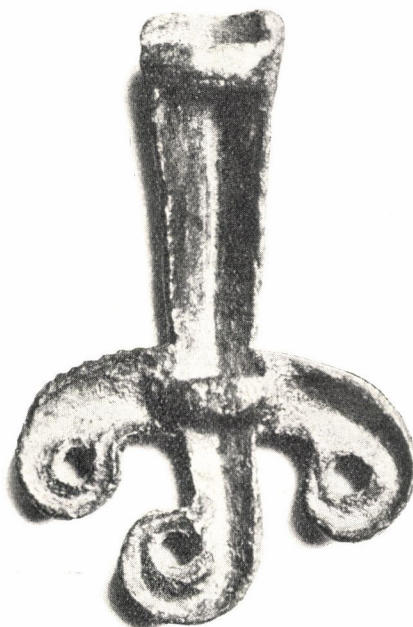
3a

SZKITA BRONZÖNTVÉNYEK MAGYARORSZÁG KÜLÖNBÖZŐ HELYEIRŐL.  
A Magyar Nemzeti Múzeumban. Cca term. nagyság.

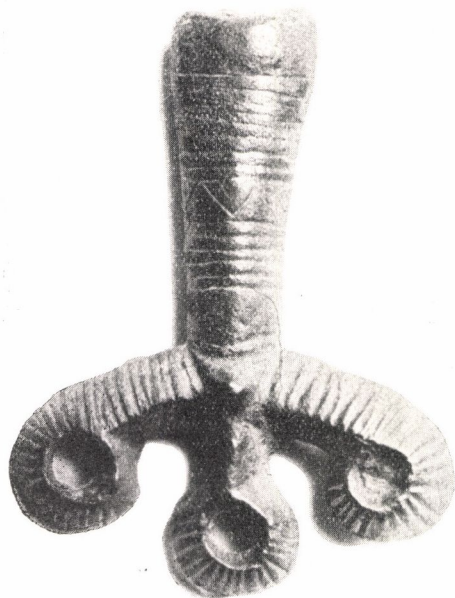




1



1a



2



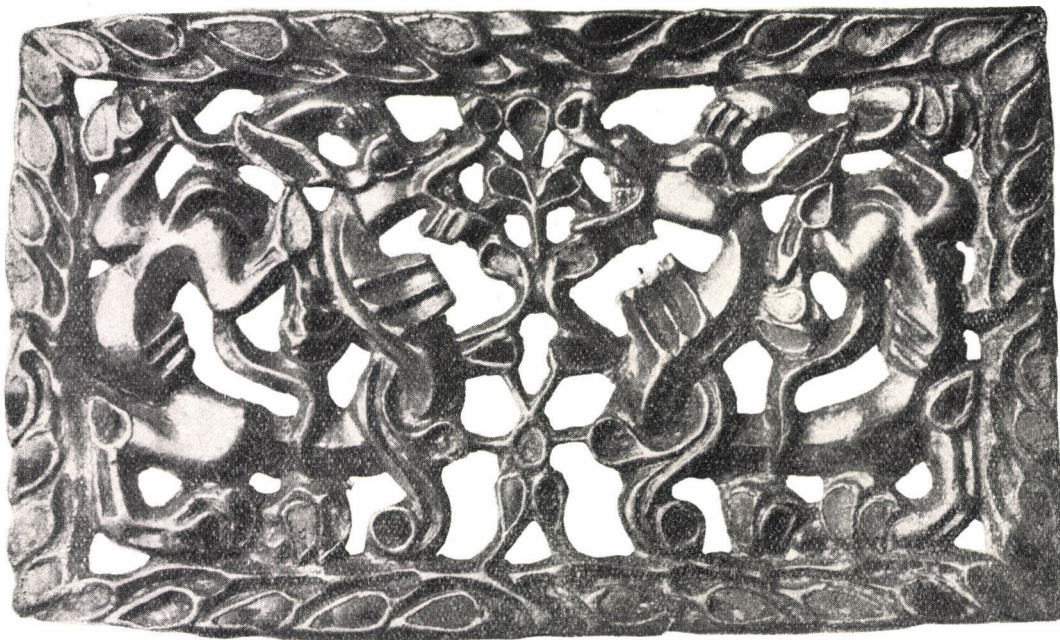
2a

SZKITA BRONZÖNTVÉNYEK MAGYARORSZÁG KÜLÖNBÖZŐ HELYEIRŐL.  
A Magyar Nemzeti Múzeumban. Cca term. nagyság.

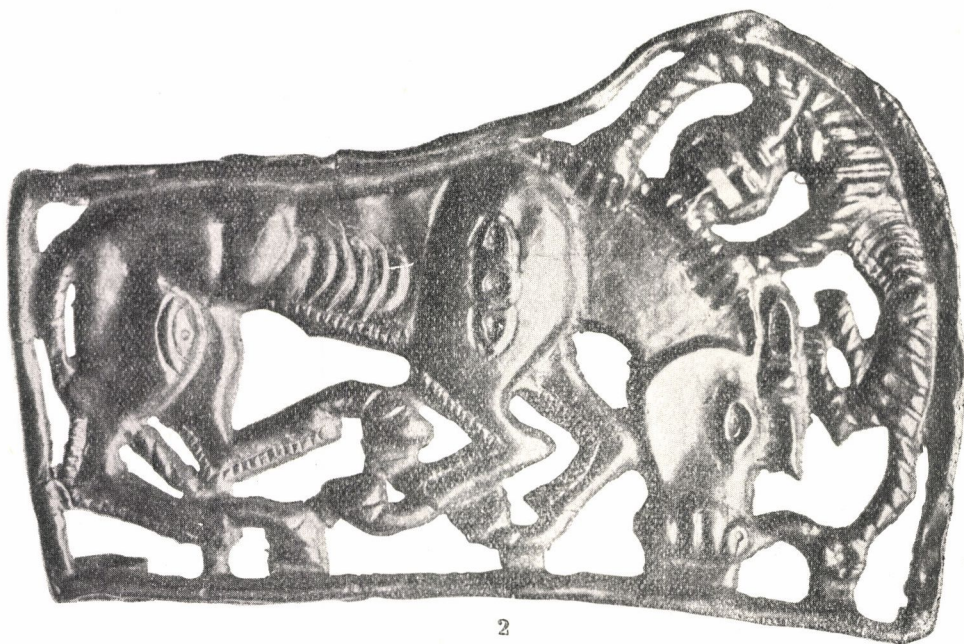


A MÁTRASZELEI SZKITA LELET (1928).  
A Magyar Nemzeti Múzeumban. Természetes nagyság.



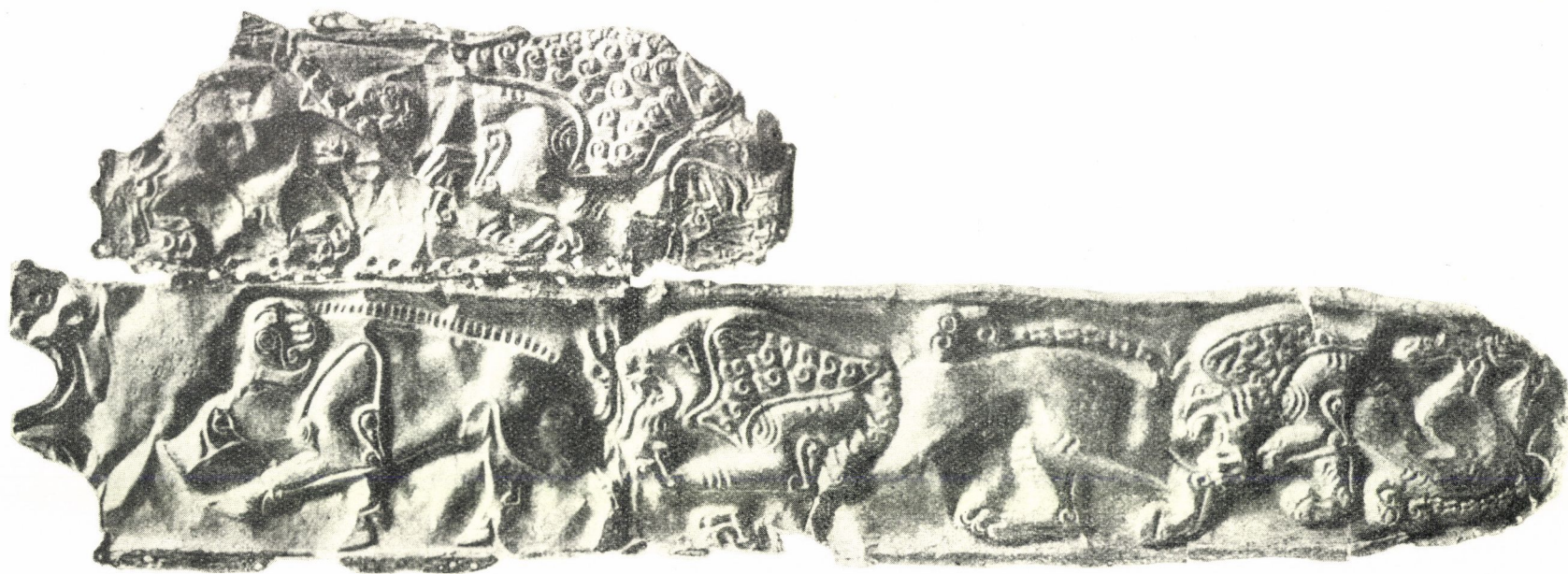


1



2

NYUGATSZIBÉRIAI ARANYLEMEZÉK.  
Az Ermitageban. Természetes nagyság.



ARANY KARDHÜVELYVERET.

Jelizavetovskaja Staniczáról az Ermitageban.



## A SZENT KORONA.

Alapos megfontolás után tudok csak eleget tenni annak a szívélyes fölszólításnak, hogy véleményemet a szent koronáról az «Archaeologiai Értesítő» hasábjain kifejtsem. Ilyen egyedülálló történelmi és nemzeti jelentőséggel bíró műemlék műtörténeti megítélése a legbehatóbb stílkritikai és technikai vizsgálatot igényelné, ami nekem nem állt módomban. De a hála és köszönet érzete azért a rendkívüli előzékenységért, mely a Nemzetközi Múzeumszövetség 1928-i budapesti kongresszusa alkalmából a korona megtekintését lehetővé tette, arra késztet, hogy ennek a rövid, de tanulságos vizsgálatnak eredményét itt írásban összefoglaljam.

Mivel a szent korona alsó fele, a tulajdonképpeni koronaabroncs, a rajta lévő feliratos zománcképek által mint 1075 körüli bizánci munka hitelesen biztosítva van, a rendelkezésemre álló rövid idő alatt figyelmem főleg a felső részre, illetőleg a két egymást keresztező pántra irányult, s most is csak erre szorítkozom. Hisz művészettörténetileg az a főprobléma: vajjon a pántokon lévő zománcképek, melyek a pápa által Szent Istvánnak adományozott korona fennmaradt részét alkotják, 1000 előtt vagy csak Géza koronája után, tehát 1100 körül keletkeztek-e? Kondakow, Dalton, Diehl és Molinier alaposabb megokolás nélkül a későbbi keletkezés mellett döntöttek — talán csak a rossz felvételek következtében. Én közvetlen szemlélet alapján más nézetre jutottam, amely lényegében megegyezik Franz Bock, magyar részről Ipolyi Arnold, Czobor Béla, Radisics Jenő és Varjú Elemér véleményével.

A bizánci és nyugati aranyrekesz-zománcművészet emlékei oly kis számban és kevés hiteles datálással maradtak fenn, hogy pusztán stílskritikai alapon a korona pántjainak képeit közvetlenül az 1000 előtti évekbe nem tudjuk besorozni. Emlékanyagunk azonban elég gazdag ahhoz, hogy a rekeszes zománctechnika történetében meg-

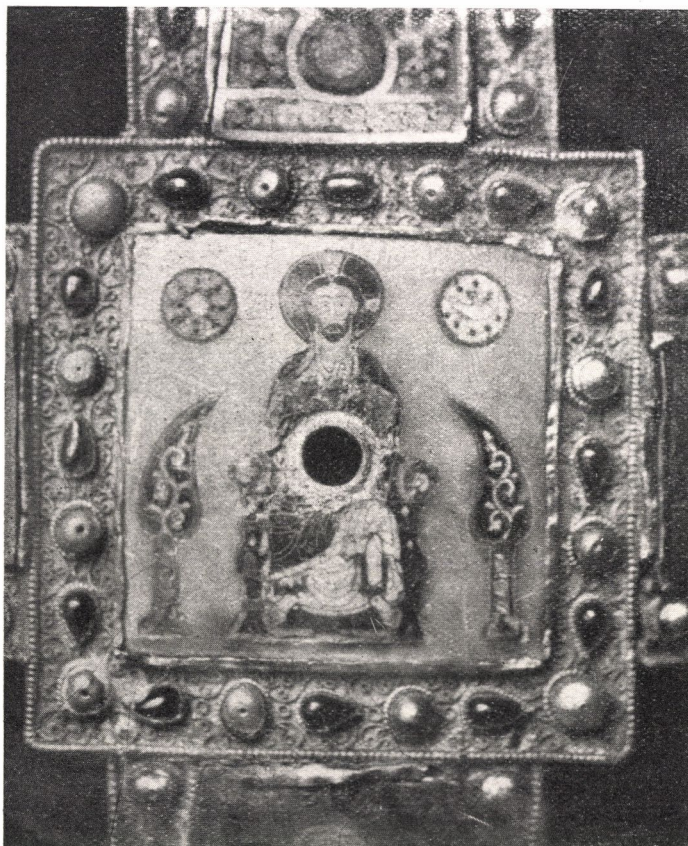
különböztetett három periódus közül a középsőbe sorozzuk. A rekesz-zománc korai fázisában — amely Szt. Maurice d'Agaune alexandriai aranykancsójával kezdődik, további emlékei a szíriai Fieski-reliquarium, a római Paschalis-kereszt, a Karoling-időkből való milanói paliotto kerete — a «magas» zománc («Vollschmelz») volt a gyakoribb, amikor is az aranylemezt széléig teljesen betölti a zománc. A II. periódus a «mély» zománcot («Senkschmelz») kedveli, ahol a kissé mélyítetten fekvő zománckép különválnak a zománcatlan aranyalaptól. E stílus virágzása körülbelül a X. századra esik, jellemzője az aranyfalak takarékos és szellemes rajzú felhasználása a redőzet ábrázolására. A rekeszképzés követi a művész koncepcióját, anélkül, hogy elárulná technikai rendeltetését: hogy megfelelő támasztékul szolgáljon a zománc számára. Ez a stíluskorszak csúcspontját Konstantinus és II. Romanos (948—59) császárok limburgi ereklyetartó keresztjében éri el, amely a zománcművészet egyik legnagyobb alkotása (XX. tábla).

A III. korszak első hitelesen datálható műve a bizánci Monomachos-korona Budapesten, melynek keletkezése 1042—54 közé esik. Itt a redők plasztikus menete helyébe konvencionális feldolgozásmód lépett, amely sűrűn egymás mellé sorakoztatott hegyesszögekkel, egyenes és spirális vonalakkal sematikus drapériát rajzol meg és a válaszfalak tömege által a zománc adhæsióját növeli: technikai könnyítés a művészi rajz rovására.

A pántok finom aranyfiligrános foglalatban kilenc képet tartalmaznak. A pántok kereszteződésén egy nagyobb négyszögletes lemez van «mély» zománc technikával, amely a trónoló Pantokratort ábrázolja; a többi nyolc négyzet alakú lemez mindegyikén ornamensek közt egy-egy apostolkép van ábrázolva. A lemezek nyugati eredete nem kétséges és így nem szorul bővebb bizonyításra. Az apostol-ábrázolások latin feliratai, a szemek konvergens kancsalsága, a nyitott száj és főleg a nagyfejű apostoloknak darabos elfogult rajza a bizánci eredet ellen tanuskodik.

A kereszteződésen lévő Pantokrator-lemez (XX. tábla) első pillanatban az apostol-alakoknál kiválóbbnak látszik, mert az ötvös-művész itt szorosan alkalmazkodott egy jó bizánci mintaképhez; de a szemek tekintete és a nyitott száj bizonyítja a többi lemezzel való együvé tartozást. A Pantokrator melletti ciprus füzerei hasonlóan előfordulnak Szent Fülöp és Tamás ábrázolásánál. Bár a középső





PANTOKRATOR LEMEZ A SZENT KORONÁRÓL



A LIMBURGI KERESZTRELIQUIARIUM PANTOKRATOR  
LEMEZE. 950 KÖRÜLI BIZÁNCI MUNKA.

lemez trónoló Krisztusa a kis kereszt ráerősítésekor átfúrás által megsérült, mégis kivehető az alsó rész redőzetének a X. sz. művészi stíljéhez való tartozása.

A kilenc lemeznek bizonyára olasz készítője természetesen nem áll művészileg oly magas fokon, mint a limburgi reliquiariumot készítő bizánci ötvösök; de a X. századi nyugati ötvösség minden elfogultsága dacára mégis képes volt a ruhának a két alsó lábszár közti betüremelését, a baltérden a redőzet megtörését, a kabátnak a jobb térd fölötti feszülését kifejező vonalakkal világosan éreztetni. Ha ezt az erőteljes vonalmenetet összevetjük Géza 1075 körüli koronáján levő Pantokrator-ábrázolás finomabb, sűrűbb, technikailag virtuózabb, de sematikusabb vonalhálózatával, akkor a szent korona régebbi és újabb részére vonatkozó problémát alapjában már megfejtettük.

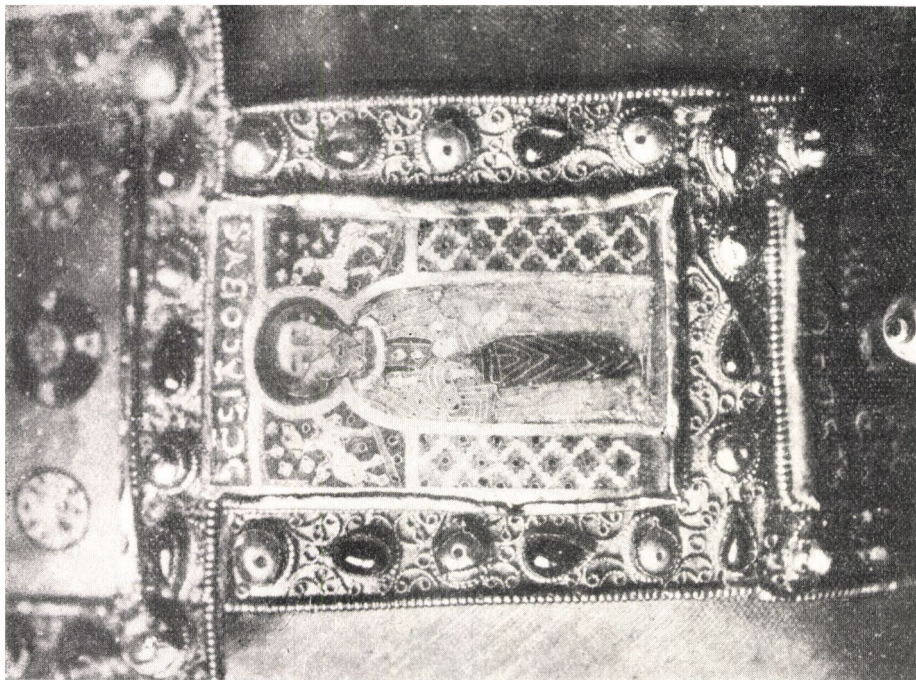
A koronán lévő két Pantokrator-ábrázolás feltűnő hasonlóságát csak az magyarázza meg, hogy a régebbi mester egy X. századbeli bizánci Pantokrator-típushoz alkalmazkodott, amely típus érvénye még Géza idejében is fennállt.

A nyugati rekeszes zománcemlékek közt redőzet szempontjából a müncheni Utacodex Mária-ábrázolása (regensburgi munka az 1002 utáni évekből, I. M. Rosenberg: *Zellenschmelz* II. 1921 fig. 69) a szent korona Krisztusához oly közel áll, hogy időbeli összetartozásuk nem lehet kétséges.

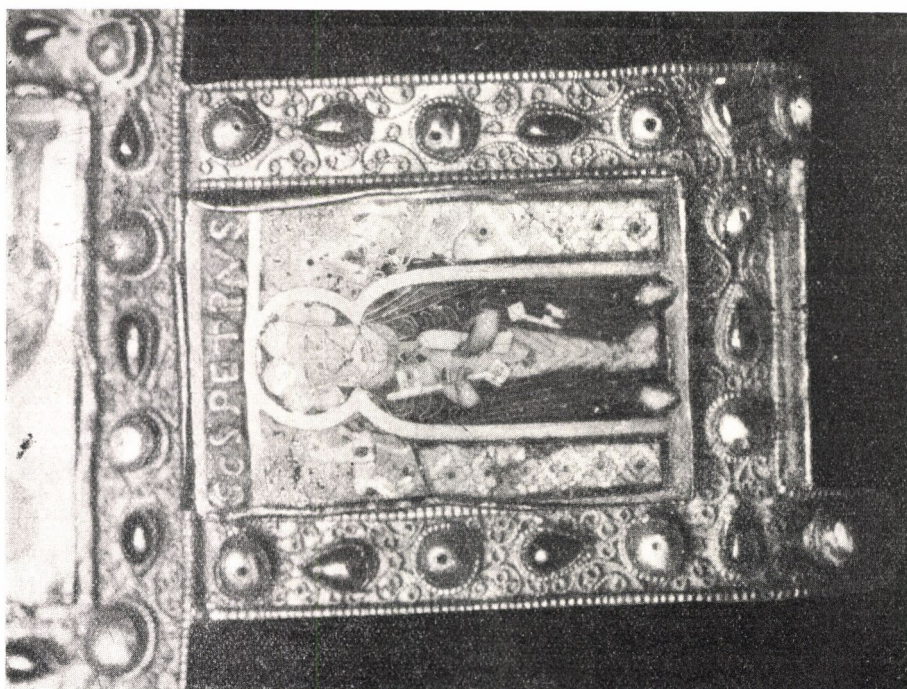
A nyolc apostolkép, — bár kétségtelenül együvé tartozik az előbb tárgyalt lemezzel, — régiesebbnek tűnik, mert a bizánci befolyás itt nem annyira az alakokban, mint inkább az ornamentikában érvényesül. Az ornamentika elrendezésének bizánci mintaképe közel áll Monomachos koronájának ornamentikájához, amely félszázaddal korábbi. Mindemellett az apostolképek és a Krisztus-kép egyidejű keletkezése nem lehet kétséges. Az apostolábrázolások ornamentikájának egyes motívumai ennek nem mondanak ellen.

Szent Jakab és Szent Péter (XXI. tábla) lemezein rozettás és körökkel mintázott alapon lévő, egymással szembeállított oroszlánok már a VII. századbeli Szent Maurice alexandriai kancsóján szerepelnek (M. Rosenberg: *Zellenschmelz* III. fig. 44) és így az apostol-lemezeknek inkább korábbi, mint későbbi datálását támasztják alá. Az oroszlánok alatti lépcsőzetes emelkedő talaj (Rautenmuster) a bizánci zománcművészetben századokon át kísért, legna-





SZENT JAKAB



SZENT PÉTER



gyobb kifejlését azonban a X. században éri el, mint a limburgi Staurotheka keretornamense (950 körül), továbbá szerepel az olasz művészetben a chiavennai Pax-on, amelyet az 1000. év köré datálnak (M. Rosenberg i. m. II. fig. 90). A kereszteződésen levő lemez már említett ciprusainak lóherevégződésű füzerei Szent Pálnál, a Szent János-ábrázolás jobboldalán (XXII. tábla) és Szent Tamás ábrázolásán szinte azonos módon szerepel a trieri Egbertiskolából való Szent András-reliquarium (975–93) néhány kis zománclemezen (l. Falke, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Tafel 5). Ebből következik, hogy a bizánci mintakép, melyet úgy az apostolképek, mint a trieri Egbert-iskola művésze követett, a VII. század utolsó negyedéből származik.

Az apostolok alakjában készítőjük kevés bizánci jegyet használt fel; különben is nehéz ezekhez a sajátosan darabos, stilizáltan leegyszerűsített, az aranykeret által fokozottan zárt körvonalú alakokhoz analógiát keresni, hacsak nem nyúlunk vissza a két századdal korábbi burgundi Athreus-reliquarium zománc mellképeihez és reliefalakjához. (Röviddel 800 előtt, l. Rosenberg, III. fig. 99–102.)

Mindemellett az apostolalakok több részlete kimondottan a X. századra vall. Szent Péter és Jakab túlzottan nagy keze az Uta-kodex már említett Máriájára emlékeztet, a szemek tekintete is hasonló drasztikusan szerepel az Uta-kodex nyolckarélyos lapján (Rosenberg II. fig. 91), hasonlóképpen a milanói eredetű Aribert-könyvtáblán (1018 után, l. Rosenberg II. Tafel 2. No 11).

Megjegyzendő, hogy Rosenberg kimutatta a Szent István-korabeli regensburgi zománcmunkák összefüggését a milanói iskolával. A trieri és regensburgi analógiákra való rámutatás nem akarja az apostolábrázolások cisalpin eredetét megállapítani, csak a hozzávetőleges egyidejűséget támasztja alá.

Sajátos az apostolábrázolások technikai kivitele.

Alapjában «mély» zománc, de mivel az aranyalapból csak azon vékony vonalak láthatók, amelyek mindegyik képet hat (Jakab és Pál), illetőleg négy (Péter, János, Fülöp, Bertalan, András) mezőre osztják fel, így a zománc majd az egész felületet befödi és «magas» zománc benyomását kelti. A két zománctechnika közötti átmeneti eljárás sokkal valószínűbb az Ottók korának második, a Karoling-századot követő stílus korszakában, mint a «magas» zománcból sokkal távolabb álló III. korszakban, amelybe Géza koronája tartozik.





SZENT PÁL.



SZENT JÁNOS.

Így tehát a kilenc zománckép stílusából és technikájából eredő bizonyítékok arra a végső konklúzióra vezetnek, hogy a szent koronának ez a része az 1000 körüli zománcművészet terméke. Ha ez így van, akkor nem lehet kétségbevonni annak a XII. századbeli Vita Stephaniban szereplő hiradásnak a hitelességét, mely szerint a koronát Szilveszter pápa ajándékozta Szent Istvánnak.

A szent korona keletkezési helyére nézve a zománcképek nem nyújtanak felvilágosítást. A korai X. század római emlékeivel, mint pl. a Paschalis-kereszt és Bereford Hope-keresztrel nem állapítható meg semmiféle összefüggés, hasonlóképpen Velencével sem.

Délitáliában a bizánci stílus még az 1133-ból való koronázási palást és a Mauritius-kard veretén oly erősen érvényesül, hogy se a X. század nehézkes tagozatlan apostolképeit, se II. Konrád koronájának zománcképeit ide nem sorolhatjuk. Így csak Milano marad hátra, ahova az említett regensburgi emlékek amúgyis mutattak.

Szent István koronájának eredeti alakja nem állapítható meg teljes bizonyossággal. Czobor és Radisics véleménye, amely szerint Krisztus és az apostolokat ábrázoló lemezek, valamint a négy hiányzó kép egy homlokpánton, tehát vízszintesen szerepeltek, valószínűnek látszik, mert a képek jelenlegi merőleges és ferde helyzetükben a korona viselésénél csak részben láthatók. Ezzel szemben Varjú Elemér megállapította (Arch. Ért. XXXIX), hogy az apostolképek hosszanti irányban enyhén meghajlottak, hogy beilleszkedjenek a pántok görbületébe; csatlakozott tehát Bock nézetéhez, mely szerint a pántok a maguk egészében Szent István koronájáról erednek és érintetlenül lettek Géza koronájával egybekapcsolva.

Én nem mondhatok véleményt ez irányban, mert a szent korona megtekintésekor nem vettem figyelembe az apostolábrázolások görbülését, és ez a szent korona egészének fényképén se vehető jól észre.

Végül még figyelembe veendő azon, Géza koronájára ráállított, négy háromszögletű és négy fent lekerekített oromból álló sorozat, amely technikailag elűt a korona többi részétől. Ezek átlátszó, zöld zománcból egymással szorosan egybeforrasztott arany rekeszekből alap nélkül à jour készültek; ez az igen ritka eljárás a korai középkor zománc művészetében alig fordul elő. Arany foglalatuk rokon a bizánci Géza-korona nagy köveinek és zománcképeinek foglalatával. Mivel hasonló háromszögű és lekerekített orommal ellátott



koronák a nyugati illuminált kéziratokban csak a XII. században lépnek fel (l. A. Weixlgärtner: Die weltliche Schatzkammer. Wiener Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 1926 p. 24), fel kell tennünk, hogy ezek a bizánci Géza-korona számára készültek. Nem is képzelhető, hogy a nehéz és komplikált à jour zománctechnika másutt, mint Bizáncban, szerepelhetett volna.

Berlin.

*Otto von Falke.*

## A MAGYARORSZÁGI SZENT GYÖRGY-ÁBRÁZOLÁSOK FORRÁSAI.

A középkori magyarországi művészet romhalmazából nem egy csodás töredék emelkedik ki, melyeknek vonzóerejét gyakran a bennük rejlő bonyolult művészettörténeti problémák fokozzák. Művészi leszármazásuknak megállapítása érdekes és szövevényes feladatok elé állítja a velük foglalkozót, amelyek megoldása azonban, sajnos, legtöbb esetben a legnagyobb nehézségekbe ütközik. Magányos emlékei egy elpusztult kultúrának, a középkori Magyarország kultúrájának. Megfejtésükhöz a közvetlen eszközök jóformán teljesen hiányoznak. Az írott források szűkszavúak vagy éppen semmitmondók, a vezető művészi centrumok tevékenységének pedig még a nyomait is feldúlták a következő századok. Ily módon a kutatónak fokozott mértékben kell segítségül venni a legkülönbözőbb segédeszközöket, hogy a problémákra fényt deríthessen. Annál is inkább, mivel e kutatásokban a legfontosabb művészettörténeti módszernek, a stíluskritikának csekély szerep jut. Ellenben előtérbe nyomul az ikonográfia, mint művészettörténeti segédtudomány, amelynek jelentősége éppen az utolsó évtizedekben, főleg a középkori művészetre vonatkozó kutatásokkal kapcsolatban, nagy mértékben megnövekedett és kimélyült.

Míg azelőtt a művészettörténészek nem igen használták egyébre, mint az ábrázolt jelenetek és személyek meghatározására, addig újabban bonyolult szellemtörténeti és morfológiai problémák megoldásánál alkalmazzák, nem egyszer váratlan és meglepő eredményekkel. Måle századok szellemtörténeti fejlődését az ikonográfia segítségével rajzolta meg, Panofsky<sup>1</sup> e módszerrel mutatta ki egy sokszázados képtípus hagyományait renaissance kompozíciókban. Ugyancsak Måle<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Panofsky, E.: *Imago Pietatis*. Festschrift für Max J. Friedländer, 1927, S. 261.

<sup>2</sup> Måle, E.: *L'iconographie française et l'art italien au XIV<sup>e</sup> siècle et au commencement du XV<sup>e</sup>*. *Revue de l'art ancien et moderne*. 1920, p. 5.



volt az, aki nagy sikerrel alkalmazta különböző fajok művészetének egymásra való hatásának vizsgálatánál. Ugyanis az ikonográfiai összehasonlítás módszerével állapította meg oly tipikusan francia munkák kompozícióinak olasz eredetét, melyeknek tiszta francia stílusához semmi kétség sem férhetett. Vagyis ott, ahol a stíluskritika már nem képes ellenőrizni a faji stílusáramlatok egybefolyását, ott az ikonográfia még pozitív eredményeket tud felmutatni.

Az ikonográfiának különösen ez az utolsó alkalmazása jelentős a magyar művészettörténetre nézve. A magyar művészet a középkorban is, mint mindig, a legkülönbözőbb stílusáramlatok hatásának volt kitéve. Ezeknek pontos megrajzolását és kimutatását nemcsak a középkori művészet időnkénti internacionális jellege nehezíti meg, hanem — mint már említettem — az írott források csaknem teljes hiánya mellett a vezető művészi centrumok (királyi és püspöki székhelyek) műemlékeinek teljes pusztulása. Elszigetelten álló műrecekkel vagy éppen rongált állapotban levő, gyakran átfestett, másodrangú emlékekkel szemben, melyeken a külföldi elemeket a helyi sajátságok teljesen magukbaolvasztották, a stíluskritika tehetetlenül áll, legfeljebb csak bizonytalan utalásokra szorítkozhatik. Viszont az összehasonlító ikonográfia esetleg még ki tudja mutatni művészi leszármazásukat. Az ikonográfiai módszer eredményeit pedig egyéb segédeszközök, különösen a morfológia igénybevételével lehet még pontosabbakká tenni.

Ilyen ikonográfiai összehasonlítás céljaira alkalmas anyagul kínálkoznak a magyarországi Szent György-kompozíciók.<sup>1</sup> A sárkányölő lovag-szent alakja, mely ikonográfiailag<sup>2</sup> a XII. században alakult ki, már korán nagy vonzóerőt gyakorolt a magyar lélekre. Egyik legkorábbi ábrázolása a jáki, Szent Györgynek szentelt apátsági templom freskója (37. kép), a XIII. század második feléből származik. E freskó kompozícióját eddig bizánci eredetűnek tartották.<sup>3</sup> Az ős bizánci kép-

<sup>1</sup> E cikkem nem adja a magyarországi Szent György-kompozíciók kimerítő ismertetését, hanem csak néhány fontosabb emlékekkel foglalkozik.

<sup>2</sup> A Szent György-ikonográfiára vonatkozólag v. ö.: *Künstle, K.*: Ikonographie der Heiligen. 1926, S. 263. — *Taube, O. Freiherr von*: Die Darstellung des hl. Georg in der ital. Kunst. Diss. Halle. 1910. — *Aufhauser, J. B.*: Das Drachenwunder des hl. Georg. Byzantinisches Archiv. Heft 5. Leipzig 1911. S. 163—176, 231—236. — *Taube, O. Freiherr von*: Zur Ikonographie St. Georgs in der ital. Kunst. Münchner Jahrbuch. 1911. S. 186. — *Vollbach, W. F.*: Der hlg. Georg. Strassburg, 1917.

<sup>3</sup> *Éber L.*: Magyarország középkori művészete. Múbarát, 1922, 164. l. — *Divald K.*: Magyarország művészeti emlékei. 1927, 114. l.

típus azonban, melyet eredeti hieratikus kötöttségében a délitáliei freskókon és reliefeken<sup>1</sup> szemlélhetünk, nem áll közvetlen kapcsolatban a jáki freskóval. Bizánc, midőn a sárkányölő lovas Szent György képtípusát kialakította, a klasszikus antik kor küzdő lovasát vette mintaképül, melynek reliefszerűen kifejtett, kristálytisza kompozícióját a hátravetett jobbkarból történő tipikus lándzsadöfés-motívummal szarkofágreliefekekről és császári érmekről jól ismerhette. De Bizáncnak a hieratikus nyugalmat kedvelő szelleme az eredeti mintaképet megfosztotta mozgalmasságától, az ágaskodó ló helyébe a nyugodtan álló paripát iktatta, miáltal a drámai jelenetből reprezentatív ikon lett. Amint azonban a nyugati lélekalkat formálódereje próbálkozik meg e képtípus kifejtésével, visszatér a klasszikus ókor aktív szelleméhez, újra hangsúlyozza a drámai motívumokat, a lovas küzdelmét és a ló ágaskodását. Így láthatjuk egy északitáliei, genovai freskón (38. kép),<sup>2</sup> mely csak külső formáiban bizánci, felfogását már nyugati szellem hatja át. Ez a freskó, alapszerkezetét tekintve, közeli kapcsolatban áll a jáki Szent Györggyel. Mindkettőnél azonos a klasszikusan zárt, reliefszerű kompozíció, a lónak galop volántban való ábrázolása, a hátravetett jobbkarból történő tipikus lándzsadöfés, a lovas vállán a hagyományos<sup>3</sup> lebegő köpeny és a kígyószerű sárkány, mely a ló alatt tekergőzve, szorosan hozzákapcsolódik a lovasalakhoz. Lényeges eltérést csak a lovas felsőteste mutat, mely a jákinál erősen hátralendül, miáltal a kompozíció mozgalmasságban, könnyedségben rendkívül sokat nyer. Azonkívül más a jáki freskó lőtípusa, melyben helyi hagyományra ismerhetünk. Ugyanezt a lőtípust láthatjuk István ifjabb király nagyszerű lovaspecsétjén<sup>3</sup> (1267), mely ily módon freskónk datálásához is támaszpontul szolgálhat (39. kép). Bár a két freskó alapváza megegyezik, nem bizonyos, hogy a jáki mesternek közvetlenül a genovai szolgált mintaképül, ugyan a hasonló sárkánytípus igen közeli kapcsolatra mutat. Hogy mi módon jutott el Magyarországra ez a Szent György-kompozíció, művész- vagy képtípusván-

<sup>1</sup> Ravellói dóm bronzkapujának reliefje, a moscufói szószék reliefje, a S. Maria ad Cryptas freskója Fossában. — Ezekén kívül v. ö. a Botkine-gyűjtemény zománc ikonjait. (Collection M. P. Botkine St. Petersburg. 1911, No. 79, 80.)

<sup>2</sup> *Marle, R. v.*: The development of the Italian Schools of painting. I. 1923, p. 551.

<sup>3</sup> E pecsét páratlan kvalitásait akkor értékelhetjük igazán, ha az egykorú, esetlen osztrák pecsétek mellé állítjuk (v. ö.: Kletler, P.: Die Kunst im österreichischen Siegel. 1927. Taf. III. No. 3, 4. Taf. IV. No. 5, 6.)





37. KÉP. SZENT GYÖRGY-FRESKÓ. JÁK.



38. KÉP. SZENT GYÖRGY-FRESKÓ. GENOVA, DÓM.



dorlás útján, melyet az a körülmény is megkönnyíthetett, hogy a genovaiaknak a magyarok által is jól ismert zászlaját Szent György képe díszítette, azt ma már alig lehet megállapítani. Kétségtelen azonban, hogy a jáki mester csakis italo-bizánci mintakép után dolgozhatott, mivel Nyugaton ez a típus csaknem teljesen ismeretlen volt. Úgy a német, mint a francia mesterek Szent György küzdelmének ábrázolá-



39. KÉP. ISTVÁN IFJABB KIRÁLY PECSÉTJE. (1267.)

Esztergom, Érseki levéltár.

(A Nemzeti Múzeum galvanoplasztikai másolata után.)

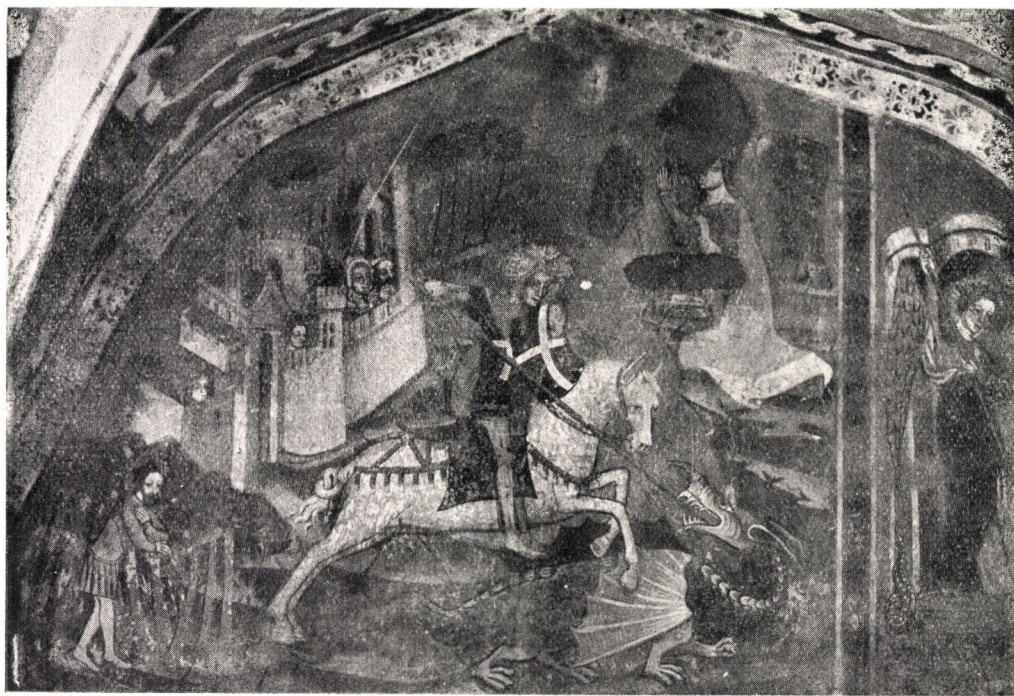
sánál az akkori harcmodort vették mintaképül, nem pedig a klasszikus tradíciót, ennek megfelelőleg kompozícióik valóságosabbak, hiányzik belőlük az ideális antik törvényszerűség (v. ö. az angoulême-i dóm façade-reliefjét, a lyoni dóm portalejának reliefjét és a röbeli freskót<sup>1</sup>). Ez a fajta valóságos harcábrázolás Magyarországon is ismert volt, mint

<sup>1</sup> V. ö. Vollbach, W. F.: Der hlg. Georg. Strassburg. 1917, S. 38—39. A bizánci képtípus egy-két variánsa (Cod. Monac. lat. 13029. miniatureje) teljesen elszigetelten fordul elő Németországban és akkor is olyan formában, mely egyaránt távol áll úgy a jáki freskótól, mint az olasz emlékektől.





40. KÉP. AQUILA JÁNOS: SZENT GYÖRGY-FRESKÓ. MÁRTONHELY.  
(A Műemlékek Orsz. Bizottságának aquarellmásolata után.)



41. KÉP. SZENT GYÖRGY-FRESKÓ. ALMAKERÉK.



ezt Benedek alországbíró pecsétje bizonyítja (1221), melyen balra-forduló, vágató lovon ülő harcos látható, amint nyugati módra, kar alá helyezett lándzsával támad az előtte fetrengő állatra (medve?).<sup>1</sup> A jáki freskó monumentalitása mögött viszont tisztán érezhető az olasz-antik klasszikus alapváz,<sup>2</sup> melyet az északi gótika<sup>3</sup> új szellemmel telített meg. Ez a szellem tör magának utat az ábrázolás immateriális mozgalmasságában, abstraháló tendenciájában és szimbolikus expresszionizmusában. Szent György alakja, amint a galop volant tetetlen könnyűségében transcendens lényként diadalmasan ívelődik a sárkány fölé, lenyűgöző erővel juttatja kifejezésre az erénynek természetfelettien fölényes győzelmét a gonoszságon. Röviden összefoglalva fejtegetésünk eredményét, azt mondhatjuk, hogy a jáki freskó klasszikus formahagyományokon és bizánci ikonográfián felépülő olasz kompozíció északi, gótikus szellemű átalakítása, melynek részleteibe helyi hagyományok vegyülnek (lóábrázolás). E három tényező harmonikus összeolvadása emeli a jáki Szent Györgyöt a szuggesztív erejű kompozíciók sorába.

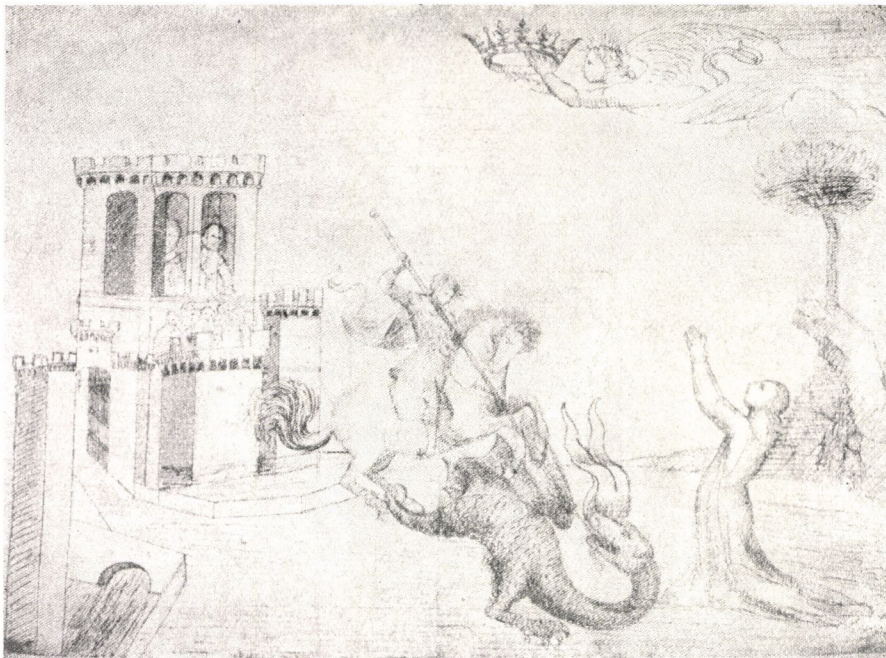
Freskófestészetünk körülbelül egy évszázad mulva ismét foglalkozott a Szent György-témával. Ennek két provinciális emléke maradt fenn, az egyik a vas megyei Mártonhelyen (Martyánc) levő freskó (40. kép), Aquila Jánostól, a másik az almakereki (41. kép) Erdélyben (Nagy-Küküllő vármegye). E freskók és a jáki közötti levő több mint századnyi időkülönbség pregnáns módon nyilvánul meg a különböző felfogású kompozíciókban. Az utóbbinál a harc szimbólum, az előbbieknél viszont legendás valóság, melynek részleteit a festők lovagregény módjára színezik ki. A mártonhelyi és az almakereki freskók ikonográfiailag szorosan egymáshoz kapcsolódnak. Kompozíciójuk alapváza azonos. Itt is, ott is lunette-formába foglalt hármas tagolású szerkezetet láthatunk, melynek középső részét Szent György lovasalakja foglalja el, balról a vár van elhelyezve, jobbra pedig a sárkány és a királyleány. Ez a domináns középhangsúllyal bíró, hár-

<sup>1</sup> *Fraknoi V.*: A legrégebb magyarországi lovaspecsét. *Arch. Ért.* 1878, XII, 8. 1.

<sup>2</sup> Ez a típus Itáliában később is igen gyakori. (Freskó a lodii S. Bassianóban, a firenzei Porta S. Giorgio reliefje, az assisi S. Chiara freskója, a velencei S. Marco reliefje, S. Martini freskója Avignonban, párizsi Battistero freskója, stb.)

<sup>3</sup> Általában véve a XIII. század Magyarországon még nem jelenti a gótika uralmát. Egy-két műemlékben azonban (köztük a jáki freskóban) már gótikus szellem jut kifejezésre.





42. KÉP. MÁSOLAT SIMONE MARTINI AVIGNONI SZENT GYÖRGY-FRESKÓJA UTÁN.  
Róma, Bibl. Vat. Cod. Barb. lat. 4426.



43. KÉP. SZENT GYÖRGY-FRESKÓ.  
Velo d'Astico, S. Giorgio.

Fot. Alinari.

mas ritmusú kompozíció, melynek magától értetődő természetessége és harmóniája mögött mély művészi számítás rejlik, a biztos forma-érzékű olasz művészet alkotása. Ezt a kompozíciót láthatjuk a Velo d'Astico mellett (Vicenza közelében) levő Szent György-templom freskóján (43. kép), amely viszont Simone Martininek az avignoni Notre Dame des Doms-templom lunette-jét díszítő freskójára <sup>1</sup> (42. kép) megy vissza. Az egymást követő hosszú századok elmosták annak a képtípus-vándorlásnak az útját, melynek kiinduló pontja Avignon volt, állomásai pedig Velo d'Astico, Mártonhely, Almakerék. A közbeeső összekötő-állomásoknak nyomuk veszett. Pedig kellett ilyeneknek lenniök, mert bár provinciális munkák, közvetlen kapcsolódást, pontos másolást sehol sem látunk. A részletek mindenütt eltérőek, melyet e genetikai okon kívül a késő gótikának az ikonográfiai megkötöttségétől szabadulni vágyó, a valóság jelenségeit kereső szelleme is érthetővé tesz. A velo d'asticói freskó mestere <sup>2</sup> ugyanannak a freskóciklusnak egy másik képén, a Keresztrefeszítésen, Altichierot szolgai módon másolta. Feltehető tehát, hogy a Szent György-freskó változtatásai sem saját invenciójából származtak, hanem talán a Simone Martini-kompozíció egy lombard szellemű variációjából. A mártonhelyi freskó úgy felfogásában, mint kompozíciójában, sőt még részleteiben is a velo d'asticói freskóhoz áll a legközelebb. Keletkezési idejük azonban annyira egybeesik (a mártonhelyi 1392 után, <sup>3</sup> a velo d'asticói pedig 1409 előtt készült), hogy közvetlen kapcsolat feltevése nem látszik indokoltnak. Sokkal valószínűbb, hogy mindkettő egy közös lombard <sup>4</sup> mintaképre megy vissza, melyet Aquila János esetleg tirolai közvetítéssel ismerhetett meg. Az ország nyugati szélén fekvő Mártonhelyről viszont közvetve vagy közvetlenül tovább vándorolt ez a kompozíció az

<sup>1</sup> Az eredeti freskó elpusztult, csak egy XVII. századbeli rajz alapján ismeretes, mely azonban nem tünteti fel a kompozíció keretét, a lunette-formát. V. ö. *De Nicola, G.*: L'affresco di Simone Martini ad Avignone. *L'Arte* 1906, p. 336.

<sup>2</sup> V. ö. *Moschetti, A.*: La chiesetta di S. Giorgio presso Velo d'Astico e le sue opere d'arte. *Rassegna d'arte*. 1918, p. 30. — *Marle, R. van*: The development of the Italian Schools of painting. IV. 1924, p. 106.

<sup>3</sup> Az 1392-es dátum, melyet a freskóciklus keletkezési éveként szoktak emlegetni, csak a templom építésére vonatkozik.

<sup>4</sup> A mártonhelyi freskó sárkánytípusa közeli kapcsolatban áll a Iodii *S. Francesco* egyik freskóján (Antonio Fissiraga ex-votója) levő sárkánnyal (a háttéri épület lunette-jén levő Szent György-ábrázolás). Ugyancsak ezen a kompozíción Szent György a mártonhelyi freskóhoz hasonlóan, nyugati módon, kar alá helyezett lándzsával támad ellenfelére.



erdélyi Almakerékre,<sup>1</sup> ahol a későbbi korszaknak (XV. század első negyede) megfelelőleg a realiztikus részletek<sup>2</sup> számosabbak lettek, a kompozíció harmonikus lunette-alakja azonban megcsönkült. Az olasz képtípus Magyarországon a kisjelentőségű provinciális<sup>3</sup> mesterek átdolgozásában hozzáidomul a lokális stílushoz és mindjobban meg-  
telik helyi vonásokkal (pl. a sövényfal mint erősítés stb.), melyek az olasz eredet nyomait elmoszák, a benyomásban a naív, kissé falusiasan primitív felfogás válik uralkodóvá. Simone Martini klasszikus kompozíciója<sup>4</sup> nagy utat tett meg az avignoni pápai udvartól az erdélyi falucskáig, az alapváznál egyéb alig maradt meg belőle, de ennek a harmóniája még így is az olasz művészet szépségének visszfényét gyújtja ki az igénytelen falusi freskókon.



44. KÉP. A CSÁNÁDI KÁPTALAN  
PECSÉTJE.

A festészettel párhuzamosan, sőt azt meg is előzve, a szobrászat is állandóan foglalkozott a Szent György-témával, amely mint lovas-konceptió plasztikai alakításra kiváltképpen alkalmas. A legrégibb

<sup>1</sup> Lázár Béla (Studien zur Kunstgeschichte 1917 S. 39–41) a naturalisztikus részletek alapján kapcsolja a francia-olasz művészethez, melynek közvetítője szerepe a cseh iskola lehetett.

<sup>2</sup> A sárkánytípust v. ö. a pármái *Battistero* Szent György-freskójával és a firenzei *S. Croce* Szent Mihály-freskójával.

<sup>3</sup> Sajnos, e képtípusvándorlásban nem lehet kimutatni a magyarországi vezető művészi centrumok emlékeinek hatását. Csak írott forrásokból tudjuk, hogy a budai Szent György-templom kapujának lunette-jét, a sárkányviadalt ábrázoló relief (Talán a Simone Martini-féle képtípus variánsa?) díszítette, valamint, hogy a veszprémi Szent György-bazilikában is számos freskó volt látható, melyek közül bizonyára nem hiányzott Szent György küzdelmének ábrázolása. Hogy ezek a kompozíciók a magyarországi provinciális mesterekre irányítólag hatottak, az több mint valószínű.

<sup>4</sup> A Simone Martini-féle képtípushoz tartozhatott az elpusztult feketegyarmati (Arad m.) freskó is, melyről csak egy rossz másolat maradt fenn. (Arch. Ért. 1892. 257. 1.)

Simone Martini kompozíciója a német művészetre is hatást gyakorolt (v. ö. a siebershauseni templom freskóját és az esslingeni Frauenkirche reliefjét).

emlék, a Szent Györgynek szentelt csanádi káptalan pecsétje <sup>1</sup> (44. kép) a XIII. század első feléből még kezdetleges munka, mely híven követi a bizánci sémát. Egy századdal később készült utóda, a Szent György vitézek pecsétje (1326) viszont már teljesen kiforrott, erőteljes plasztikai alkotás (51. kép). Az ügyes kompozíció, mely ötletes elrendezésben tölti ki a címerpajzs alakú teret, és az erőtől duzzadó plasztikus modellálás egyaránt kiváló helyet biztosítanak számára a magyarországi szobrászat történetében. E pecséten a lovas beállítása a klasszikus



45. KÉP. MINIATURE A CODICE DI S. GIORGIOBÓL.  
(F. 85.)

(Róma, Arch. Cap. di S. Pietro.)

antik-olasz tradíciót követi, Szent György hátravetett jobbkarból támad ellenfelére, az olasz kompozíciókhoz és a jáki freskóhoz hasonlóan. Csakhogy míg az általános típus szerint a lovas jobbrafordul, úgy, hogy a lándzsa a homloksíkban diagonálisan vágja át a kompozíciót, addig itt a lovas balrafordulva, hátsó nézetben van megmintázva és így a lándzsa csak részben látható. Ennek a típusnak az

őse is megtalálható az antik szobrászatban (Alexander-szarkofág), az olasz művészetben is többször előfordul. Mint pecsétünkhöz közelálló emléket, a vatikáni Codice di San Giorgio <sup>2</sup> (Archivio Capitolare di San Pietro) egyik miniature-jét (fol. 85) említtem, melynek kompozíciója nagyjában megegyezik vele, mindössze a lándzsát tartó kar beállítása kissé eltérő. Viszont annál nagyobb a hasonlatosság a lótipusban. A Szent György-pecsét pompás harciménjének zömök formái oly közel állanak a vatikáni miniature-höz (45. kép), hogy valószínűnek kell tartanunk, hogy hasonló olasz emlékek <sup>3</sup> hatása alatt jött létre.

<sup>1</sup> Borovszky S.: Csanád vármegye története. II. 1897. 93. l. Ikonográfiai típusára vonatkozólag v. ö. a S. Maria ad Cryptas freskójával Fossában, a datálására nézve pedig Opój bán pecsétjével (1239).

<sup>2</sup> Marle, R. van: The development of the Italian Schools of painting. II. 1924. p. 278.

<sup>3</sup> A pecséten látható madártestű sárkány előfordul úgy az olasz, mint az északi művészetben.



A monumentális szobrászat körébe vezet át bennünket a pécsi Szent György-relief (46. kép), mely sajnos, szörnyen megrongált állapotban került elő 1882-ben a pécsi bazilika apsis falából.<sup>1</sup> Úgyszólván teljesen rom, csak a kompozíció fővonalai vehetők ki, melyek sejtetik velünk az elpusztult műremek nagyszerűségét. A relief ismeretlen

mestere Szent Györgyöt sodronyos páncélingbe öltözött karcsú vitézként ábrázolta, amint hatalmas harciménjét rálépteti a sárkányra, miközben lándzsáját fölényesen biztos lendülettel döfi belé ellenfelébe, mely kínjában tekergőzve felgömbösi denevérszárnyas testét a ló lábai közé (rendkívül jellemző és egyszerűsmind pompás térkitöltő motívum). A sárkány farka, különös ellentétképpen az erőteljes testtel, imbolygó, szertenylő levélben végződik, mely lágy hullámvonalban emelkedik fel, festőien nyugtalan hátteret képezve a lovasalak számára. A formák

e különös kontrasztja a meseszerű fantasztikum hangulatát kelti, melyet bizonyára a színezés is fokozott. (Ennek ma már csak nyomai látszanak.) Amint az egyes töredékrészletek mutatják (a ló szügye, a sárkány felső teste), a lovas és az alatta tekergőző sárkány szigorúan zárt csoportja hatalmas plasztikai erővel volt megmintázva.



46. KÉP. SZENT GYÖRGY-RELIEF.

(Pécs, Dóm-múzeum.)

<sup>1</sup> Egyházművészeti Lap. 1882. 295. l. — Szőnyi O.: A pécsi püspöki múzeum kőtára. 1906. 230. l. 733. sz.

Az erős rilievoval bíró formák nemcsak kitöltötték a relief négy-szögalakú terét, hanem itt-ott át is csaptak a kereteken. A kompozíció maga (a lovas és a sárkány beállítása, a lándzsadöfés motívuma) ikonográfiailag az antik hatás alatt kialakult, klasszikus típushoz kapcsolódik, mely — mint említettem — Itáliában otthonos, míg Északon alig fordul elő. A pécsi relief monumentálisan egyszerű kompozíciója is az olasz művészet ihletése alatt jöhetett létre. Talán ugyanennek a hatásnak tulajdonítható az erőteljes plasztikus relief-stílus is. Viszont a háttérfalon szertenylő, imbolygó levél festői motívuma északi jellegű,<sup>1</sup> úgyszintén a hatalmas paripával erős ellen-tétben álló, karcsú lovassal rokon alakokat is Északon találjuk meg. A pécsi relief e kettős igazodásával és ikonográfiai típusával a jáki freskó hagyományait követi, de teljesen új szellemben, mely az absztrakció és szimbólum helyett a realizmus felé hajlik. Ez a felfogás jut kifejezésre nemcsak a részletformákban, hanem az egész koncepcióban is. A sárkányviadalban nem transcendens erők győznek, a lovas nem természetfölötti lény, hanem egykorú vitéz, ki harci tudásának fölényével gázoltatja le lovával ellenfelét. E realiztikus tendenciák reliefünket a XIV. századba utalják, e korra vall a sárkányfarok levélszerű végződésének megmintázása is, valamint a lovas öltözete, a sodronyos páncéling, mely körülbelül a XIV. század végéig volt divatos. A pontosabb datálást a relief töredékessége meghiúsítja. Így nagy általánosságban Anjoukori<sup>2</sup> emlékeknek mondhatjuk. Reliefünk, mely a firenzei Porta S. Giorgio antikizáló relief-jének északi, gótikus pendantjának tekinthető, e korszakot, melyből

<sup>1</sup> Nemcsak a motívum alkalmazásának a módja, hanem maga a motívum is északi jellegű. Ugyanis ilyen levélszerű farokban végződő sárkányok (à queue feuillagée) főleg az északi művészetben gyakoriak. Viszont, mikor a művész ezt a típust a kétlábú denevérszárnyas típussal kombinálta, akkor olyan motívumot vegyített bele, mely Itáliában mindennapos. E motívumkeveredésnél természetesen csak közvetett külföldi hatásról lehet szó, hiszen mindkét sárkánytípus a magyarországi művészetben is ismeretes volt. (Az aacheni nagy címert és Laczi István nádor pecsétjét diszítő denevérszárnyas sárkányok; soproni bencés templom reliefjén levő sárkány, melynek farka leveles ágban végződik.)

<sup>2</sup> Az Anjou-korból származó gyakori Szent György-kompozíciók e kor fokozott Szent György-kultuszában lelnek magyarázatukat. Károly-Róbert 1326-ban megalapította a Szent György-vitézek rendjét. Fia, Nagy Lajos is különös hódolattal viseltetett a lovag szent iránt (v. ö. *Pór L.*: Nagy Lajos. 1892. 608. l.), a budai Szent György-templom alapítását is az ő nevével hozzák kapcsolatba. (*Divald K.*: Budapest művészete, s. a. 80 l.)





47. KÉP. KOLOZSVÁRI-TESTVÉREK: SZENT GYÖRGY-SZOBOR. PRÁGA.

plasztikai emlék alig maradt fenn, páratlanul érdekes és értékes darabbal gazdagítja.

A középkori magyar szobrászatnak legnagyobb szerűbb alkotása, a Kolozsvári-testvérek prágai szobra (47. kép) szintén a Szent György-ikonográfiával kapcsolatos. Lázár Béla 1917-ben megjelent tanulmányában <sup>1</sup> meggyőzően mutatta ki e szobor kompozíciójának ikonográfiai összefüggését Simone Martini hatása alatt álló sienai-avignoni-nápolyi művészettel. Az általa említett példák Simone Martini avignoni freskója (42. kép), a vatikáni Codice di S. Giorgio iniciáléja (48. kép) és a malines-i Anjou-biblia <sup>2</sup> miniatűrje (49. kép) keletkezésének egyik problémáját, a térbeliségre törekvő kompozíciónak és különösen az oldalraforduló, ágaskodó lónak a gótikus stílusba való beillesztését, <sup>3</sup> teljesen megoldják. A prágai szobor másik nagy problémája, a «renaissance-szerű» zömök lóábrázolásnak stílusfejlődési magyarázata viszont magyarországi hagyományokból lehetséges. Ilyen zömök testű, karesú lábú lótípust <sup>4</sup> találunk Magyarországon már a XIV. század első felében a Szent György-vitézek előbb ismerttetett pecsétjén (1326) és István hercegnek (Nagy Lajos öccse) még ennél is fejlettebb, kiválóbb lovaspecsétjén (1351), melyek egyszersmind kísérletet tesznek a ló ágaskodásának organikus <sup>5</sup> ábrázolására is. (50. és

<sup>1</sup> Lázár Béla: Studien zur Kunstgeschichte. Wien. 1917.

<sup>2</sup> Ugyanebben a bibliában látható Árpádházi Mária, nápolyi királyné miniatűr-arc képe, mely a magyar szakirodalomban eddig ismeretlen.

<sup>3</sup> Lázár tipológiai sorozatához még a következő, a XV. sz. II. felében készült emlékek csatolandók: S. Maria di Cerrate freskója; Fenis-i kastély freskója (v. ö. Taube, O. Freiherr von: Zur Ikonographie St. Georgs in der ital. Kunst. Münchner Jahrbuch der bild. Kunst. 1911, S. 194. Taf. III); Giovanni dal Ponte oltárképe a római Fabri gyűjteményben. (Repr.: Marle: The development of the Italian Schools of Painting. IX. 1927, p. 85.) E típus renaissance átfogalmazását Cosimo Tura festményén szemlélhetjük (Ferrara, Duomo).

A német szobrászatban ez a típus csak a XV. században fordul elő (Schenna melletti Georgskirche [Merán közelében] oltárszobra; két kis faszobor magángyűjteményekben [repr.: Aufhauser op. cit. Taf. VI. c. d.]).

<sup>4</sup> Nagyon valószínű, hogy e lótípus kialakulására az olasz szobrászat volt hatással, melyben a zömök renaissance-szerű típus részben antik hatás alatt, részben közvetlen megfigyelés alapján többször előfordul. (V. ö. a firenzei Porta S. Giorgiót, sienai dóm szőszékének reliefjét, és a sienai S. Galgano reliquarium reliefjét az orvietói dóm egyik façade-reliefjét [baloldali II. pilaster VII. zóna], a perugiai kút egyik reliefjét (Maggio) és különösen a Codice di S. Giorgio egyik miniatűrjét [Róma. Arch. capitolare di S. Pietro. Fol. 85]).

<sup>5</sup> Ily irányú törekvés már a XIII. századból (!) való István ifj. király pompás lovaspecsétjén is észrevehető.





48. ÁBRA. MINIATURE A CODICE DI S. GIORGIOBÓL.  
(FOL. 18<sup>v</sup>)  
(Róma, Arch. Cap. di S. Pietro.)



49. KÉP. MINIATURE  
EGY ANJOU-BIBLIÁBÓL.  
(Malines, Séminaire.)



50. KÉP.  
ISTVÁN HERCEG PECSÉTJE. (1351.)  
(Orsz. Levéltár. Mode 4153.)



51. KÉP.  
A SZT. GYÖRGY-LOVAGOK PECSÉTJE. (1326.)  
(Nemzeti Múzeum.)



51. kép.) Ezek az elvi jelentőségű, protorenaissance jellegű momentumok azok, melyek e lovaspecségeket a német-osztrák pecsétek dekoratív pompájú, absztrakt felfogású, antinaturalisztikus-expresszív lendülettel tovavágtató lovasalakjaitól<sup>1</sup> elválasztják. Amint az utóbbiak olyanfajta lovasszobrokkal állanak felfogásbeli kapcsolatban, mint a baseli Szent György, éppúgy a magyar pecsétek a prágai Szent György lovának formai előkészítését képezik. Sőt még a pecséteken látható, hatalmas paripákon ülő, karcsú vitézek is közeli rokonságban állanak a prágai szobor törékeny lovasával. E lovasalakokkal nem kell egyebet tenni, mint beilleszteni a malines-i miniature kompozíciójába, hogy megkapjuk a prágai szobrot. Az ötvösség körébe tartozó pecsétreliefek ilyen fejlődése alig képzelhető el virágzó monumentális plasztika nélkül,<sup>2</sup> mely a Szent György-szobor (1373) szükségképpen előzménye volt. Ugyanaz a plasztikai kultúra, mely előkészítette a talajt a prágai szobor számára, hozta létre a pécsi reliefet is, mely a zömök ló és a karcsú vitéz kontrasztjában és az organikus lóábrázolásra való törekvésében mutat rokonságokat a



52. KÉP. RUDOLF OSZTRÁK HERCEG  
PECSÉTJE. (1358—1368.)  
(1/2 nagyság.)

Kolozsvári-testvérek alkotásával. Ezek az emlékek, melyek a lovasalak problémájával állandóan foglalkozó, magas szobrászi kultúráról tesznek tanúságot határozott és félre nem érthető módon, áttörnek a prágai szo-

<sup>1</sup> Összehasonlítás céljából csak egy ilyenfajta pecsétet (52. kép.) közlök, IV. Rudolf osztrák hercegnek körülbelül egykorú lovaspecsétjét (1358—65). Az ilyen példák számát azonban a többi osztrák, német, francia pecsétekkel a végtelenségig lehetne szaporítani.

<sup>2</sup> Lehetséges, bár erre vonatkozólag közvetlen adatunk nincs, hogy a bronzöntési technika fejlődésére is hatást gyakoroltak az olaszok. Ugyanis ebben az időben az összes magyarországi rézbányák olasz, firenzei kézben (*Giov. Portinari* és társai) voltak. (Dipl. Eml. az Anjou-korból III. 1876, p. 572—576.).

bor rejtélyes és társtalan magányát és belekapcsolják az Anjouk korának fejlett művészetébe. Ily módon, noha a prágai szobor problémájának végleges megoldásától távol vagyunk, művészi származásának összes tényezőit nem ismerjük, annyi mégis megállapítható, hogy lényegileg a helyi hagyományok és az olasz géniusz<sup>1</sup> egybeforrásából jött létre éppúgy, mint a jáki, mártonhelyi és almakeréki freskók. Míg azonban, a jáki kivételével, ezek alig emelkednek ki a provinciális nivauból, a prágai Szent Györgyöt alkotóik genialitása a középkori szobrászat kimagasló, iránytjelző alkotásai közé emelte.<sup>2</sup>

A későbbi korszakokból olasz eredetű Szent György-kompozíció nem ismeretes. Fennmaradt azonban egy kis relief (53. kép), mely ágaszkodó lovon ülő harcost ábrázolván, témájánál fogva szorosan hozzákapcsolódik a középkori Szent György-kompozíciók művészi problémájához. Ez a kis relief, melyet a kutatás mindeddig észre sem vett, Szapolyai Istvánnak († 1499), Magyarország nádorának és Mátyás hadvezérének síremlékalakját ékesíti, mint a páncél válddísze. Kicsinysege ellenére is a magyarországi renaissance plasztika legfontosabb emléke. Míg a gótikus korban a művészek a mozgásban levő lovakat

<sup>1</sup> Olaszos felfogás jut abban is érvényre, hogy a Kolozsvári-testvérek minden alkotásukat szígnálták.

<sup>2</sup> Pinder (Deutsche Plastik I. 1924, S. 88—91) a prágai szobrot a német szobrászat számára veszi igénybe, mivel a testvérpárt a «Clussenberch» signatura alapján erdélyi-szász származásúaknak tartja. A művész *faji* származása azonban, mely jelen esetben minden kétséget kizárólag bizonyítva sincs, nem elégséges egy műemlék művészi lokalizálására, hiszen ugyanezen az alapon Dürer művészetét magyarnak tekinthetnénk. Döntő körülmény a *művészi* leszármazás. A német művészetben pedig nincs semmi, amit a prágai szoborral kapcsolatba lehetne hozni, úgyszintén az erdélyi szász művészetben sem (Pinder által említett aacheni ötvös-művek legfeljebb technikai, de nem formai előkészítésnek tekinthetők). Az erdélyi szász művészet ekkor még különben is a fejlődés kezdetén állott (v. ö. Roth, V.: Gesch. der deutschen Plastik in Siebenbürgen. 1906, S. 7—9), a magyar művészet ellenben több mint háromszázados, a lovasalak ábrázolása egy maga pedig másfél százados fejlődésre tekinthetett vissza, úgy, hogy Pinder jelzői (junge und abgelebene Kunst) sokkal inkább illenek az erdélyi szász művészetre. Ami keveset eddig a prágai szobor művészi leszármazásáról tudunk, az mind arra vall, hogy a Kolozsvári-testvérek művészete a királyi udvar olasz hatás alatt álló, de helyi jellegű művészetében gyökerezett. Ehhez járult, hogy a Kolozsvári-testvérek művészetét magyar mecénások fejlesztették ki (Meszesi Demeter, Zudar János váradi püspökök), műveik is a magyar multhoz kapcsolódtak (váradi szobrok). Prágai alkotásuk is, melynek minden kötöttsége ellenére is lényegileg protorenaissance felfogása a német művészettől merőben *idegen*, a magyarországi kultúrából nőtt ki és éppen ezen az alapon teljes joggal tart rá igényt a magyar művészettörténet.



galop volántban ábrázolták (leszámítva a protorenaissance jellegű emlékeket), mely szinte immateriális lendületet adott kompozícióiknak, addig a renaissance az ágaskodó ló problémájával foglalkozott. A Szapolyai-relief vad temperamentumú, ágaskodó lovának ábrázolásában is a renaissance realizmusa tör felszínre, amelyben viszont első pillanatra felismerhető az olasz hatás. Ez az a probléma, mely a quattrocento második felében Toscanában és Felsőolaszországban a művé-



54. KÉP. LOVAS-RELIEF SZAPOLYAI ISTVÁN († 1499)  
SÍREMLÉKÉRŐL.

(Szepeshely, Székesegyház.)

szek fantáziáját állandóan foglalkoztatta és végül Leonardo nagyszerű tervrajzaiban nyerte geniális megoldását. Ismerve Mátyás-kori művészetünk nagy fejlettségét és szoros kapcsolatát Itáliával, nem meglepő, hogy e problémával az olaszokkal egyidejűleg a magyar mesterek is megpróbálkoztak, melyet közvetve rajzok, miniatűrök, plakettek, érmek útján vagy közvetlenül az országban dolgozó olasz mesterek révén ismerhettek meg.<sup>1</sup> A síremlék mesterének helyi szár-

<sup>1</sup> Tájékozódásképpen említek néhány ilyenfajta emléket: *Habich, G.*: Die Medaillen der italienischen Renaissance. 1922, Taf. XLII, 1, 2; *Molinier, E.*: Les plaquettes. 1886, No. 102; *Bange, E. F.*: Die italienischen Bronzen der Renaissance

mazása alig lehet kétséges. A lovasreliefen érezhető az olasztól elütő felfogás, a gótikus sémának maradványai a beállításban, nemkülönben az egész síremléknek a régi hagyományos helyi típushoz való kapcsolódása az olasz mester közreműködését teljesen valószínűtlenné teszi. Budáról kisugárzó, olasz hatás alatt álló művészet terméke, mely a német gótika befolyása alatt dolgozó és csak külsőséges re-



55. KÉP. FRANCESCO DI SIMONE: LOVAS.  
(Paris, École des Beaux Arts.)

naissance-motívumokat alkalmazó szepességi plasztikai munkák között teljesen elszigetelten áll (v. ö. a szepesszombati Szent Györgyoltárt).<sup>1</sup> Az egész síremléknek erőteljesen duzzadó plaszticitása, mely éles ellentétben áll Szapolyai Imrének ugyanolyan típusú, alig egy évtizeddel korábbi síremlékének gótikus síkszerűségével, valamint

a lovasreliefnek az olasz problémákba való merész és friss belekapcsolódása, mellyel megelőzi a német és a francia művészetet,<sup>2</sup> a mellett tanuskodnak, hogy Mátyás-kori művészetünknek olasz orientálódása nem állott meg a művész- és műemlékimportnál, hanem ennek hatása

und Barock (Staatliche Museen zu Berlin). 1922, No. 413, 602, 607; Mátyás érme (Marti Fautori felirattal); az Averulinus- és Didymaios-Corvinák miniatűrjei stb. — Mint legközelebb álló emléket, az u. n. Verrocchio-féle vázlatkönyvből származó rajzot (55. kép) közlöm, melyet Francesco di Simonenak tulajdonítanak (v. ö. Gronau, G.: Über das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. Jb. der preuss. Kunstsammlungen. 1896, S. 69. — Mackowsky, H.: Verrocchio. 1901, S. 92 — Marle, R. v.: The development of the Italian Schools of Painting, Vol. XI. 1929. p. 571).

<sup>1</sup> Divald (Szepes vármegye művészeti emlékei. II. 1906, 103. l.) észrevette, e síremléknek a többi szepességi emléktől való eltérését, minek alapján felteszi, hogy Budán készült. Ez azonban nem valószínű, erre még a vörösmárvány anyag sem elégséges bizonyíték. Hiszen ezt az anyagot a XVI. században Lengyelorszáig exportálták.

<sup>2</sup> V. ö. A. Krafft még gótikus Szent György kompozícióját és M. Colombe már renaissance felfogását, de egyetlen lóábrázolását hasonló tárgyú reliefjén (Nürnberg, Louvre), melyek kb. ugyanabból az évtizedből valók mint a Szapolyai lovas.





## AZ APOSTOLVÉRTANUSÁGOK MESTERE.

Adalékok a magyar és osztrák festőművészet XV. századi kapcsolataihoz.

Az osztrák gótikus képtábla-festés gazdag és tanulságos emléksorozatára a műtörténeti kutatás a legutóbbi időkig alig vetett ügyet. Korszakos mesterei (Frueauf, Pacher) sajátos összefüggéseikből kiragadva s belehelyezve a német piktúra sokféle szándékú fejlődésébe aránylag ismertebbek voltak, munkásságuk több méltatóra talált. De őseikről és utódaikról, osztrák földön fellelhető rokonaikról alig történt említés. Mikor 1907-ben a nagy hagyományú bécsi műtörténeti iskola az *Österreichische Kunsttopographie* című sorozat megindításával egy óriási arányú és mintaszerű emlékleltár körvonalait építette ki, a vidéki templomok, apátságok és gyűjtemények régi képei is lassan napvilágra kerülnek. Leírásuk, méltatásuk és reprodukálásuk azonban pusztába kiáltott szó volt. Az érdeklődés nem mozdult meg, a fáradhatatlan Hans Tietze, aki a lajstromozás idevágó részét dolgozta fel, munkájával úgyszólván egyedül maradt.

Ki tudja, meddig tart még a csönd, ha 1926-ban a bécsi múzeumbarátok egyesülete nem rendezi meg *Gotik in Österreich* című emlékezetes kiállítását. Az a kétszáz és egynéhány objektum, amely akkor bemutatásra került, gyökeresen megváltoztatta a helyzetet. A feldolgozás máról-holnapra lázas iramban indult meg s hogy megindulhatott, abban, nem utolsó sorban része volt annak a kitűnő katalógusnak<sup>1</sup> is, amely e kiállítás értékeivel számot vetett. A bécsi iskola képeit Ludvig Baldass, a tiroli és salzburgi műveket Wilhelm Suida írta le és határozta meg. Ugyanebben az időben két igen jelentős tanulmány nyitotta meg a kutatás hosszúra növekedett sorát: *W. Hugelshofer*<sup>2</sup> a korai (1400—1430 körüli) bécsi festőiskola műveit mutatta be,

<sup>1</sup> Ausstellung Gotik in Österreich. Bécs, 1926.

<sup>2</sup> Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. kötet, Augsburg 1924, 21—41. 1.



*Suida*<sup>1</sup> pedig a stájer iskola ugyancsak korai emlékeit gyűjtötte össze s az Albert-oltár mesterét körvonalazta.

Alig két év telt el azóta s a feltárás munkája ma már ott tart, hogy idestova a termés betakarítására, az eredmények összefoglalására is sor kerülhet. Ausztria régi művészetének körvonalai kibontakoztak, összefüggései megvilágosodtak. A munka azonban még korántsem fejeződött be, az idevágó anyag jórésze még lappang, magánkézben vagy ami fő, hamis megjelölés alatt, távoli múzeumokban. A részlettanulmányok szerzői közül Betty Kurth,<sup>2</sup> H. Zimmermann,<sup>3</sup> Tietze,<sup>4</sup> Baldass<sup>5</sup> és Otto Benesch<sup>6</sup> nevét kell feljegyezni. Két összefoglalás is napvilágot látott, az egyik dr. Franz Ottman népszerű és érdektelen kompiliációja,<sup>7</sup> a másik Ottó Pächt könyve,<sup>8</sup> amely a rendszerezés első komoly kísérlete, az első kísérlet oly jellegzetes erényeivel és hibáival.

Az anyag feltárásának hevében a kutató munka átcsapott oly területekre is, amelyek tulajdonképpen kívül esnek a tárgyalás terén. Magyarország sokkal közelebb fekszik Ausztriához, semhogy eddig terra incognitaként kezelt gótikus piktúrájára most hirtelen fel ne figyeljenek a bécsi augurok. A régi magyar festőművészet kincsei, amelyeket eddig a külföld Wolgemut művészetével hozott többé-kevésbé szoros kapcsolatba, most hirtelen a kisugárzó osztrák hatás

<sup>1</sup> Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II. Bécs, 1926.

<sup>2</sup> Über den Einfluss der Wolgemut-Werkstatt in Österreich und im angrenzenden Süddeutschland. Jahrbuch der Zentralkommission. Bécs 1916, 79—100. l.

<sup>3</sup> Jahrbuch für Kunstsammler 1921.

<sup>4</sup> Ein Passienzyklus im Stifte Schlägl, Jahrbuch der Kunsthist. Inst. der Central-Komm. VII. évf. Bécs 1913, 173—188. l. — Ein datiertes Bild des Albrechtmeisters. Belvedere, VIII. évf. Bécs, 1929, 3—5. l. — Early Austrian Painting. The Burlington Magazine, LV. kötet, 1929 júl. 24—36. l.

<sup>5</sup> A Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst kritikája. Belvedere, 50. füzet, Bécs, 1926. — Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemädegalerie. Wiener Jahrbuch für Bildende Kunst, V. kötet. Bécs 1922. — Die Wiener Tafelmalerei von 1410—1460. Der Cicerone, XXI. évf. Lépese, 1939, 65—72, 127—135. l. (Különnyomat is.)

<sup>6</sup> Der Meister von St. Korbinian. Zeitschrift für bildende Kunst. 62. évf. Lépese, 1928/9, 152—160. l. — Zur altösterreichischen Tafelmalerei. Különnyomat a Jahrbuch des Kunsthist. Sammlungen in Wien-ből, Bécs, 1929.

<sup>7</sup> Österreichische Malerei. I. Mittelalter. Bécs, 1926.

<sup>8</sup> Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg, 1929. — V. ö. e sorok írójának ismertetését (Magyar Művészet, V. évf., Budapest, 1929, 238—240. l.), ahol az itt tárgyalt kérdések némelyike is érintve van.

hipotézisének fénykévéjében fürdenek. Az egyik kutató, aki az esztergomi primási képtár magyar termét adoptálta Ausztria számára, nyíltan hirdeti, hogy a régi osztrák képtábla-festés történetét nem lehet megírni «ohne eingehendste Berücksichtigung des im ungarischen, nord- und südslawischen Siedlungsgebiet erhaltenen Materials».<sup>1</sup> Talán egy pillanatra feltűnik a mohóság, amellyel a szerző jóelőre Ausztria számára lefoglalja a bosnyák és szerb szárnyasoltárokat, hiszen ilyenek nincsenek és nem is voltak soha. De számunkra nem ez a fontos, hanem az, hogy alig jelenik meg manapság régi osztrák művészettel foglalkozó tanulmány, amely odavetőleg egy-egy ismertebb vagy kevésbbé ismert magyar alkotás osztrák voltát ne bizonyítaná. Ezekből a cikkekből és könyvekből lassan, de határozottan az a kép alakul ki, hogy Magyarországot a linzi kálvária mestere, a Liechtensteinmester, a Schottenstift-mester, a braunau-i oltár festője és a herzenburgi mester népesítette be alkotásaival, míg a hazai oklevelekben tucatjával szereplő magyar festők nyilván ölbetett kézzel üldögéltek.

Ez a konklúzió gondolkodóba kell, hogy ejtsen mindenkit, aki magyarnak érzi magát s tudja, hogy az mit jelent, hiszen nem jelentéktelennek azok az értékek, amelyek így veszedelemben forognak. Lehetőség, hogy a végleges tisztázás során néhány magyar provenienciájú kép osztrák mester kezétől valónak fog bizonyulni, mint ahogy ennek fordítottjára csattanós példánk van az alább említendő Mikó János személyében. Nincs kizárva, hogy osztrák mesterek átlátogattak hazánkba, hiszen az osztrák piktúra *hatása* több magyar emléken kimutatható. Azt azonban higgadtan, de annál határozottabban vissza kell utasítanunk, hogy a magyar gótikus piktúra emlékeinek javát bárki osztrák mestereknek tulajdonítsa. E hódító hadjárat veszélyei szolgáljanak mentségül a sorok írójának, mikor az alábbiakban nem a *magyar* összefüggések szempontjából vizsgálja az emlékesoportokat, hanem az osztrák igények szemszögéből s néhány ismeretlen emlék bemutatásán kívül pusztán a középkori magyar-osztrák pikturális kapcsolatok ügyét iparkodik tisztázni.

<sup>1</sup> Otto Benesch: Die fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Gran. Belvedere, VIII. évf. Bécs, 1929, 70. l.



## I.

Pächt szerint osztrák piktúra alatt a bajuvár lakosságú területek piktúráját kell érteni, kivéve magát Bajorországot. Hozzá lehet tenni, hogy Ausztria abban az időben, mikor gótikus mesterei tevékenykedtek, még nemcsak nyelvi, hanem politikai egységet is alkotott Németországgal s hogy a régi osztrák piktúrát legtúlzóbb lokálpatriótái sem tarthatják többnek a német művészet néhány, több-kevesebb önállósággal rendelkező hajtásánál. Három világosan körvonalozható, kisugárzó erejű iskolára bomlik, a bécsire, salzburgira és tirolira. Mellette szerényebb helyi csoportok vegetálnak Stájerországban, Karintiában és Felsőausztriában, amelyeknek azonban nincs organikus, önmagából folyó fejlődésük. Mindezeknek politikai, merőben külsőséges egysége adja az osztrák művészet labilis fogalmát.

Az iskolákra való elkülönöződés csak a XV. században alakul ki. A XIV. század emlékei, akárcsak hazánkban, igen gyérek. Korán, a század elején, 1324–1329 között jelentkeznek első virágai, négy képtábla a klosterneuburgi Lipót-kápolna verduni oltárának hátoldalán. Ezek a képek, amelyek a giottói monumentális freskóstílust első ízben hangszerelik át az északibb művészetek formanyelvére, mégpedig a *képtábla* forradalmian új formájában, példátlanok a maguk idejében. Nyugodt képsíkjuk, hatalmas méreteik, kompozíciós gondolataik egyedülállók a korukban. Magyarországon nincs hozzájuk fogható jelentőségű emlék, de nincs Franciaországban, Németalföldön és Németországban sem. Az első, hazánkkal kapcsolatba hozható képtábla, a Nagy Lajos királytól ajándékozott máriacelli *Madonna* nem eléggé ismeretes ahhoz, hogy hovatarozását illetőleg kétségtelen bizonyosságaink legyenek. Annyi bizonyos, hogyha esetleg nem olasz mester műve, erős és kizárólagos olasz hatás alatt készült. A verduni oltár hátképeinek, nálunk a máriacelli Madonnának nincs se társa, se utóda. Az osztrák művészet átmenetileg a cseh-német piktúra (hohenfurti mester) hatása alá kerül (háromosztatú oltár passiójelenetekkel, 1360 körül, St. Lambrecht-apátság), a magyar továbbra is az olaszhoz kapcsolódik. A báti képek (1390 körül, Esztergom, prímási képtár) sienai és korai nürnbergi elemeket kevernek össze, ha nem is nagyigényű, de kikerekített és kellemes formában.

A XV. század legelején Ausztriában Bécs veszi át a vezető szerepet. Az elfinomodott francia udvari művészet egyenes, nem cseh retortán

szűrt hatása alatt, melynek közvetítésében a meggyőző erővel franciának lokalizált *Heiligenkreuzi mesternek* (1390 körül) szerepe lehetett,<sup>1</sup> nagyszerű udvari művészet bontotta ki a szárnyait a császárvárosban. Ez a művészet még az úgynevezett lágy stílus jegyében fogant, nagyvonalú, lírikus és egyszerű. Emlékei roppant karakterisztikusak s olyanmilyira zárt egységet képeznek, hogy — bár azidőben több nagy műhelyt kell feltételeznünk, mert igen sok emlék maradt — egyes csoportokat a körön belül alig lehet elkülönözni. A magunk részéről Hugelshofer és Pächt oldalán látjuk az igazságot, akik Suidával és Baldasszal szemben Bécs centrális szerepére gondolnak, amely mellett Stájerország művészi kultúrája számba se jöhet.<sup>2</sup> Az iskola legélén időbelileg az a homályos körvonalú mester áll, akinek csak egyetlen képe ismeretes, a londoni National Galleryben levő Szentháromság. Három tanítványát véljük felismerni a hármuk között legelegánsabb és kikerekítettebb bécsi Bemutatás-mesterben (*Meister der Wiener Darbringung*), a szenvedélyesebb és technikailag alantasabb Ernst der Eiserne fogadalmi kép-mesterben, végül az aránylag legdurvább és egyenetlen erejű linzi keresztrefeszítés-mesterben. Kétségtelen, hogy mindhárom művész a londoni kép festőjének hangsúlyozottan franciás, udvari légkörű stílusából indul ki s az is bizonyos, hogy mindhárman a legszorosabb kontaktusban állottak egymással. Képeik annyira egy iskola bélyegét viselik magukon s annyira hasonlatosak egymáshoz, hogy a kutatás kedve szerint tologathatja az emlékcsoportokat egyik mestertől a másikhoz, a nélkül, hogy feltűnőbb stílkritikai hibába esnék. Az osztrák műtörténetírók élnek is ezzel a lehetőséggel, ahányan vannak, annyiféleképpen csoportosítják a műveket, úgyhogy e téren még áttekinthetetlen zűrzavar uralkodik. Nagy általánosságban le lehet szögezni, hogy Bécsben 1400—1440 között francia minták nyomán kisarjadt a képtábla-festés s finom és érzelmes, nyugodt lendületű, többnyire egyszerű kompozíciójú képek szép sorát termette.

<sup>1</sup> Baldass (*Die Wiener Tafelmalerei von 1410—1460 stb.*) a heiligenkreuzi mester műveivel *egyidőben* készült s osztrák tábláknak tartja a Budapesti Szépművészeti Múzeum két kisméretű szárnyképét, amely Krisztus születését és a királyok imádsát ábrázolja. Ezek a képek a későbbi osztrák csoporttal tartanak rokonságot s 1430 körülről valók.

<sup>2</sup> Suida és nyomán Baldass az iskola néhány jelentős képe alapján, amelyek közül az Ernst der Eiserne fogadalmi kép emelkedik ki s amelyek a stájerországi St. Lambrecht-apátságából valók, önálló stájerországi iskolát tételeznek fel. Ezek a képek rendkívül fejlett kultúra termékei, el sem képzelhetők Bécs nélkül.



A XV. század elejéről való magyar emlékek közül alig ismeretes egynéhány. A felvidéki és erdélyi anyag rendszeres átkutatása bizonyosan nagy meglepetésekkel fog szolgálni. Az a néhány képtábla, amely eddig felszínre került, olykor osztrák kapcsolatokat is mutat, de ezek a kapcsolatok általában távolról sem oly erősek, hogy meg-ingathatnák a magyar mesterben való hitünket. Itt elsősorban az esztergomi Prímási képtár egy háromosztatú predellájára gondolunk, mely közepén *Judás csókját és a kereszttitelt*, szélein *Krisztus születését* és a *Mennybemenetelt* ábrázolja. A predellát Gerevich Tibor mutatta be.<sup>1</sup> Festőjét, e rokonszenves és nem jelentéktelen felsőmagyarországi mestert (1420 körül) a korai bécsi piktúra szele megérintette, egyéni zamatú művészete azonban feldolgozta a hatást és lecsökkentette annak jelentőségét. Vele szemben *Kolozsvári Tamás*nak, akinek *Kálváriája* (1427) a XV. századeleji középeurópai művészet egyik főműve, semmi köze sincsen az osztrák piktúrához s úgy látszik magyar kortársainak sem lehetett sok közülük. Erre enged következtetni a Szépművészeti Múzeum nagyméretű, *Krisztus születését* ábrázoló képtáblája, amelynek Kolozsvári Tamással való kapcsolataira Gerevich Tibor utalt s amelynek kompozíciója, rőtbarás színezése teljesen ellenemond a bécsi iskolának.

Mindössze egyetlen sorozatról emlékezhetünk meg, amelynek összefüggése az osztrák piktúrával nyilvánvaló. A négy kép a Szépművészeti Múzeum depot-jában rejtőzik, *Krisztus bevonulását*, az *Utolsó vacsorát*, *Judás csókját* és *Krisztus gúnyolását* ábrázolja, nyilvánvalóan egy nagyobb passio-sorozat részleteiképpen. A képeket első ízben Suida írta le.<sup>2</sup> Szerinte olykor a stájer csoport emlékeire (Suida az Ernst der Eiserne fogadalmi kép mesterére gondol), máskor a bemutatás bécsi festőjének műveire emlékeztetnek. «Ihn (a festőjüket) mit einem der uns bekannt gewordenen Künstler zu identifizieren, ist mir unmöglich, so sicher ich auch seine österreichische Herkunft und Ausbildung annehme» — írja s el is nevezi festőnket a *passioképek mesterének*. Otto Benesch, akinek elhamarkodott attribúcióiból alább szép csokrot gyűjtünk egybe, a képeket a linzi kálvária szárnyainak tartja,<sup>3</sup> azzal a megjegyzéssel, hogy e kérdésről külön tanulmányt készít elő. Pächt<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla-festő, Budapest, 1923, 14. l.

<sup>2</sup> Österreichs Malerei stb. 26—27. l.

<sup>3</sup> Az esztergomi képtárról írt, id. cikkében, 68. l.

<sup>4</sup> i. m. 70. l.

ugyancsak a linzi Kálvária mesterének adja képeinket, közelebbi megokolás nélkül. Baldass<sup>1</sup> nagyjában Suidával tart, csak azt fűzi hozzá, hogy a budapesti képek a bemutatás bécsi mesterének legkésőbbi művével, a nürnbergi körülmetéléssel rokonok leginkább s ezért képeinket 1440 körülre datálja.

Ez a datálás nyilvánvalóan késői, nemcsak Kolozsvári Tamás szemszögéből, hanem a szomszédos osztrák fejlődés szempontjából is. 1440 körül Konrad Witz ideje következik el, Ausztriában új generáció tagjai tevékenykednek, amelynek Bécsben az Albrecht oltár mestere és a Liechtenstein-mester, Salzburgban a halleini-oltár mestere, Tirolban a brixeni mester (Jacob Sunter?) jellemző és félreismerhetetlen képviselői. A pesti képek mestere minden kétséget kizáróan az első generációhoz tartozik s ha fel is tesszük, hogy a maradékosztályhoz csatlakozott, nem hihető, hogy képeit 1430 után festette volna.

Ami műveinek hovatarozását illeti, az újabb irodalom ellenére sincs okunk nemrég kifejtett<sup>2</sup> álláspontunkon változtatni. Úgy véltük, magyar mester alkotásai, mert a képek meggyőzően egyik osztrák mester oeuvre-jébe sem illeszthetők bele, tehát oly valaki keze munkái, aki messzebből nézte a fejlődést. Le kell azonban először szögezünk azt, hogy mesterünk osztrák iskolázottságában nincs okunk kételkedni, hiszen a képek kizárólagos és oly erős osztrák hatásról tanuskodnak, hogy az csaknem több a hatásnál, másodszor azt, hogy a képek származása még ma sem ismeretes. Nyomukat csak a Jankovich-gyűjteményig lehet visszavezetni. (Suida híradása, hogy a képek a Vág völgyének egyik templomából kerültek elő, ismeretlen forrásból táplálkozik.) Mindaddig, amíg Jankovich Miklós gazdag kézirati hagyatéka feldolgozóra nem talál, mesterünk kérdésében véglegesen nem lehet állást foglalni.

## II.

Az 1440-es évek művészetére, az úgynevezett Konrad Witz-periódusra jellemző és jelentős példát nem találni az eddig feltárt magyar emléanyagban. Ausztriában ezzel szemben a mesterek egész sora tevékenykedik, egymástól függetlenül, de mindannyian a század közepének félreismerhetetlen stílusában. A halleini oltár salzburgi

<sup>1</sup> Die Wiener Tafelmalerei von 1410—1460 stb. 127. l.

<sup>2</sup> Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. Magyar Művészet, IV. évf. Budapest, 1928, 75. l.



mesterét, a nálánál egy évtizeddel későbbi Pfenning-mestert s az Albert-oltár bécsi mesterét ezúttal figyelmen kívül hagyjuk, mert művészetüknek nincsen hazánkkal kapcsolata. Annál inkább figyelemre-méltó e szempontból egy századközépi brixeni mester, akiről egy magyar műtörténeti író, *Kenczler* Hugó téves attribúciója kapcsán kell megemlékeznünk.

A bécsi Kunsthistorisches Museum egy kétoldalt festett képtáblát őriz, amelynek belső, aranyhátterű lapja a *Királyok imádását*, a külső pedig *Szent József és Mária eljegyzését* ábrázolja. Hat további, méretük szerint hozzátartozó képre (*Angyali üdvözlés, Krisztus születése, Bemutatás a templomban, Mária születése, Mária templomba-menetele és Krisztus rokonsága*) Kenczler talált rá a kassai Rákóczi-Múzeumban.<sup>1</sup> A kassai és bécsi képek összetartozására, amely kétségen kívüli, ő hívta fel a figyelmet. A kassai képek közül az első három aranyhátterű, az architektúrahátterű utóbbi három eredetileg az előbbinek hátképe volt s így a szét nem fűrészelt, elő- és hátoldal-as bécsi képpel együtt egy oly szárnyasoltár pikturális díszét képezték, melynek belső képeit Krisztus életéből, külső képeit pedig Mária életéből merített jelenetek díszítették.

A kassai képek az ottani püspöki palotából kerültek a Rákóczi-múzeumba. A bécsi szárny 1783 előtt már a császári ház birtokában volt, mert az ez évben kiadott Mechel-féle katalógus már megemlékezik róla.<sup>2</sup> Nagyérdemű kutatónk, Divald Kornél szerint a kassai képek a Sz. Erzsébet-főoltár előtti kassai főoltár képei, amire abból következtet, hogy az Erzsébet-főoltárnak 1850 körüli pesti restaurálása idején ezek a képek függöttek annak helyén, drapériára aggatva. Nem valószínű, hogy a képek az egykori főoltár szárnyait képezték volna, hiszen belső oldalukon Krisztus, hátoldalukon pedig Mária életéből merített jeleneteket ábrázolnak, ezzel szemben a kassai templomot, mint Mihalik József kimutatta,<sup>3</sup> már 1286-ban Szent Erzsébet tiszteletére szentelték fel. Ha a Rákóczi-Múzeum képei valóban a hajdani főoltár részei lettek volna, úgy már legkésőbb 1477-ben elkerültek volna eredeti helyükről, mert ez évben a Sz. Erzsébet-főoltár már

<sup>1</sup> Kassai oltárszárnyak a kassai és bécsi múzeumban *Arhæologiai Értesítő*, új folyam XXXII. kötet, Budapest, 1913, 424–443. 1.

<sup>2</sup> *Verzeichnis der Gemälde der Kais. Königl. Bildergalerie in Wien*. Bécs, 1783, 232. 1.

<sup>3</sup> A kassai Szent Erzsébet-templom. Budapest, 1912, 13. 1.

mai helyén állott. Így hát az 1850 körüli elrendezést pusztán a főoltár elszállítása miatti tátongó ür betöltésének vágya sugallhatta.

Kenczler a kassai képeket a sziléziai, közelebbről a cseh-német hatás alatt fejlődött boroszlói piktúrával hozza kapcsolatba, illetőleg e hatás alatt dolgozó kassai mester művének vallja s keletkezésük idejét 1435 körülre helyezi. Feltevését Semperrel szemben véli bizonyítani, aki a bécsi képről már előtte megírta, hogy tiroli eredetű. Semper csak a datálásban tévedett, mikor elkészülte idejét 1465 körül



58. KÉP. AZ UTTENHEIMI MESTER.  
MADONNAFEJ. RÉSZLET AZ UTTENHEIMI  
OLTÁRBÓL.  
(Bécs, Kunsthistorisches Museum.)



59. KÉP. BRIXENI MESTER. (JACOB  
SUNTER ?) MADONNAFEJ. RÉSZLET  
A KRISZTUS SZÜLETÉSE C. KÉPRŐL.  
(Kassa, Rákóczi-Múzeum.)

vélte, ma már kétségtelen, hogy a sorozat 1440—1450 között készült. Sempernek és Heinz Braunenak<sup>1</sup> később közelebbi lokalizálást is sikerült elérni, mikor a táblákat meggyőző erővel a brixeni iskola emlékei közé utalták. A képek minden kétséget kizáróan brixeni mester alkotásai, közelebbről valószínűleg Jacob *Sunter* (Suntner?) kezétől származnak, aki a brixeni keresztfolyosó freskóján megnevezi magát s akinek munkássága 1446—1474 között hagyott nyomokat.

<sup>1</sup> Braune: Verkannte alttiroler Tafelmalereien. Monatsheft für Kunstwissenschaft, VIII. évf. Lipcse, 1915, 249—250. 1. — V. ö. Katalog der Gemäldegalerie. Bécs, 1928.



A brixeni mester az olasz hatás alatt kifejlődött tiroli Szent Zsigmond-mesterből indul ki, annak logikus továbbfolytatója. Vad energiájú és robusztus elődjével szemben lágyabb természetű, retrográd művész, akit a Németországban szerteszétáramló első nagy németalföldi hatás szele nem is érint. Oly jellemző architektúra-hátterei tipikusan tiroliasak. Színkezelése rendkívül dekoratív, formáiban síkszerű, ornamentális hatásokra törekszik; feltűnik a göndör haj parókszerű kezelése, a szájak ferde, szélein lehajló állása, de talán legjellemzőbbek női fejei. Többnyire a Madonnát ábrázolja, apró szemekkel, hegyes és egyenes orral, felhúzott szemöldökkel. Ez a sajátossága utódjában, az úgynevezett *uttenheimi mesterben*, aki Pacher közvetlen elődje és előkészítője, szinte változás nélkül él tovább. Elég két női fejet egymás mellé állítani (58. és 59. kép), a brixeni mester Madonnáját és az uttenheimi háromosztatú kép (Bécs, Kunsthistorisches Museum) főalakjának fejét, hogy a mély rokonság világossá váljék.

A kassai képek mestere így hát csak a tiroli művészet összefüggéseiben érthető meg s a magyar művészettel semmiféle kapcsolata nincs. Nem ismeretes középkori magyar kép, amelynek köze lenne hozzá. Tirolban vannak elődei és utódai. Talán Kassára hívott brixeni mester festette volna a Rákóczi-Múzeum képeit? Ennek ellenmond az a tény, hogy a bécsi tábla, amely a kassaiakkal *egy* oltárhoz tartozik, mint említettük, 1783-ban már a császári gyűjteményekben volt. Számtalan írott és emlékbeli adatunk van hazai műkincseknek osztrák földre való hurcolásáról, arról azonban a források sohasem emlékeznek meg, hogy magyar szárnyasoltár-képeket bármelyik császár Bécsbe kéretett volna. A kassai képek Tirolból kerültek Kassára, bizonyára a XIX. század folyamán, vétel vagy ajándék útján. Egy illúzióval kevesebb marad a magyar művészettörténetben, hamis illúzióval, amelynek szétfoszlása nem nagy veszteség, hiszen a hazai középkori piktúra gazdag emlékekben.

### III.

1460 körül a németalföldi piktúra második nagy hatásperiódusa következik el, melynek hullámai elöntik a germán művészet földjét s visszahúzódva termékeny vetéseket hagynak maguk mögött. Németországban Hans Pleydenwurff, Bécsben a *redemptorista kolostor mestere* tipikus képviselői az új művészetnek. Hazánkban idevágó nagyszabású emléket nem ismerünk. Talán a bártfai Szent Egyed-templom

elpusztult főoltára (1466) tartozott ide óriási, kb. három méter magas szárnyképeivel.

A magyar szárnyasoltár-készítés 1470 körül lendül fel újból, mégpedig óriási mértékben. Ez időtől kezdve figyelhető meg határozott iskolákra való bomlása. Egyik, tágabban értelmezett csoportjába, szám szerint rendkívüli tömegben a kassai, bártfai, eperjesi és főképp szepesi emlékek tartoznak, melynek legszebb darabjai a XV. század utolsó negyedéből valók. Másik ágát a bányavárosi emlékek alkotják, amelyeknek jelentősége a XVI. század első negyedében a legnagyobb Harmadik az erdélyi iskola, amely kissé elhagyatva és provinciális módon, de önmagából fejlődött, kevés kvalitásos emlékekkel s egy 1500—1520 körüli rendkívül karakterisztikus oltárcsoporttal. A negyedik iskola Dunántúl virágzott, sajnos, alig néhány emléke maradt.

Austriában is hangsúlyozottabbá válik a decentralizálás. A vidéki mesterek, a salzburgi Frueauf és a tiroli Pacher jóval fontosabbak a bécsiekénél. A bécsi művészet 1470—1480 közötti vezére, az úgynevezett *Schottenstift*-mester elmarad jelentőségben mögöttük. Művészete, amelynek legfőbb emléke a bécsi skót-bencések kolostorában őrzött 19 képből álló sorozat, a nürnbergi Wolgemutével egy fejlődési fokot reprezentál, sőt belőle indul ki, mint Baldass kimutatta.<sup>1</sup> A sorozat hét korábbi képében, amely Krisztus kínszenvedése történetéből meríti jeleneteit s amelyek 1469-ben készültek, feltűnik a térképzés önkéntelen természetessége. Három képen mélyre nyúló tájhátteret ad apró figurákkal, különben architektúrával zárja el a kilátást. Szereti az előteret sok alakkal benépesíteni s rendkívül jellemző, hogy ezek az alakok csaknem kivétel nélkül vertikálisan, nyugodtan, alig mozdulva állanak. A *Schottenstift*-mester érthetőségre, áttekinthetőségre törekszik, hogy széles elbeszélő-kedve szabadon érvényesülhessen. Irtózik az átvágásoktól, nem szívesen alkalmaz brutális mozdulatokat, mélységesen idegen a diagonális képszerkesztéstől. Előre kell ennyit bocsájtani, az alábbiak kedvéért.

A Mária életéből merített ciklusában, amely későbbbről, 1475—1480 körülről való,<sup>2</sup> művészete, ha lehet, még inkább megcsendesedik.

<sup>1</sup> Ausstellung Gotik in Österreich, Bécs, 1926, 36. l.

<sup>2</sup> Benesch a *Schottenstift*-mesterről megemlékezve (Arch. Ért. 1928, 157. l.) két kardinális hibát követ el. Szerinte a ciklus két különböző kéz műve s a Mária-képek korábbiak a passióképeknél. Hogy a képek egy mestertől valók s hogy a Mária-ciklus — amely logikus továbbfejlesztése a passióképeknek — a későbbi



Ornamentális, dekoratív hatásokra törekszik, a vonal lendületének jelentősége nagy szerepet kap művészetében. A mester több műve felismerhető még Ausztriában, amelyek közül az Orsolya-legendát tárgyaló két lilienfeldi képet, a bécsújhelyi ciszterci-kolostor (Neukloster) két kis képét (Menekülés Egyiptomba és Hazatérés) említhetjük. Talán az ő kezétől, bizonyára műhelyéből származik a St. Flórián-apátsági *Kálvária*, hátterében Bécs látképével. Ez a kép legkésőbbi alkotása lehet (1490 körülről) s erős németalföldi hatás feltételezése nélkül nem magyarázható meg.

Otto Benesch az Archæologiai Értesítő mult évi kötetében két képben, melyet Weyde Gizella fedezett fel egyik pozsonyi kápolnában,<sup>1</sup> a Schottenstift-mester kezét véli felismerni. Ezek a képek, mint Weyde helyesen állapította meg hovatarozásukat, egy apostolvértanúságokat ábrázoló nagyobb sorozatból valók, melynek táblái közül öt a budapesti Szépművészeti Múzeumba, kettő pedig a frankfurti Städel'sches Institutba került. A képek származására vonatkozó adatokat annakidején összeállítottuk,<sup>2</sup> amihez most Weyde közlése alapján csak annyit tehetünk hozzá, hogy az oltár, melynek festett díszét képezték, 1824-ben már nem állhatott helyén; szétszedték, mert ebben az évben a két pozsonyi kép ajándékképpen mai helyére került.

A hajdani szárnyasoltárról csak annyit tudni, hogy Magyarországon állott (ebben Benesch sem kételkedik), mert a szétszórt szárnyképek, amennyiben eredetük visszavezethető, hazánkból indultak útjukra. Némi homályos útbaigazítást adhat az az adat, hogy a Judás Thadeus apostol mártíromságát ábrázoló tábla Császká György kalocsai érsek hagyatéki árveréséből került a Szépművészeti Múzeumba. Császká kalocsai érsekké való kinevezése előtt 1874–1891 között, mikor egykori gyűjteményét összeszerezte, szepesi püspök volt. Ez az adat azonban meggyőző erővel aligha bizonyítja a képek szepességi eredetét, hiszen Császká, mint ismert gyűjtő a műkereskedelemmel is kapcsolatban állhatott. Meg kell elégednünk egyelőre azzal, hogy

abban a mester valamennyi méltatása (Kurth, Dreger, Baldass, Pächt) megegyezik. Megemlíthető, hogy a képek származása ismeretlen, már a XVIII. században az apátság művészeti gyűjteményében voltak s így egyáltalán nem bizonyos, amit Benesch állít, hogy a skót templomból valók.

<sup>1</sup> Weyde Gizella és Benesch Ottó: Két XV. századbeli oltárkép a Pozsony melletti mélyúti kápolnában. Arch. Ért. új folyam XLII. kötet, Budapest, 1928. 155–159. l.

<sup>2</sup> Magyar Művészet, IV. évf. Budapest, 1928, 88. l.

a képeket közelebbi megjelölés nélkül magyarországi eredetűeknek tudjuk.

Ami mesterünket illeti, Benesch a Schottenstift-ciklus passióképeinek festőjét tartja a képek szerzőjének. A kutatás kifejeződött álláspontja szerint, mint említettük, a passióképek mestere nem más, mint maga a Schottenstift-mester, a passióképek az ő, időrendben a Mária-ciklusnál korábbi művei. Fentebb rámutattunk a passió-ciklus némely jellemző sajátosságára. Kiemeltük a képek levegős térbeliségét, a kompozíció nyugalmas vertikalizmusát.

Az a festő, akinek jellegzetes kezenyomát a magyarországi képtáblákban ismerjük meg s akit itt tárgyalt főműve<sup>1</sup> nyomán *az apostolvértanúságok mesterének* keresztelünk el, némely apróbb sajátosságában (fejtípusok, kosztümök) valóban a Schottenstift-mesterre emlékeztet. Lényegbevágó tulajdonságai s fejlődéstörténeti helyzete azonban kizárta teszi, hogy képeit bárki az osztrák festőnek tulajdonítsa. Az apostolvértanúságok mestere jellemzően magyar középkori művész: radikális és konzervatív egyszerre. *Radikális* a kompozíció felszabadításában. Alakjait szenvedélyes energia fűti, mozdulataik, melyek diagonálisokban szelik át a képsíkot, vad és brutális indulattal teljesek. A Schottenstift-mester szelíd mimikája itt erőteljes, jellemzően késő-gótikus mozgalmassággá változik. A finoman felvázolt, aprólékos ruharedők helyet engednek szél-lobogtatta hullámszó és örvénylő köpenycikázásoknak. Soha a Schottenstift-mester oly vad erő kifejtést nem ábrázolt, mint az idősebbik Jakab apostol fejét leütő bakóé; lírikus, halk, elbeszélő karakterű lelkületét nem is izgatták ezek a problémák.

Az apostolvértanúságok mesterének képszerkesztési módját s az ebben rejlő *konzervatív* elemet kitűnően lehet tanulmányozni egy eddig ismeretlen képén, amely itt első ízben kerül bemutatásra. A *Szent András apostol mártíriumát* ábrázoló szárnykép (Budapest, magántulajdon) (XXIII. tábla), amely mérete, tárgya és stílusa szerint kétségtelenül e sorozatba tartozik, aránylag igen jó állapotban, csaknem érintetlenül maradt meg, csak felső peremén, a fa lombozatát változtatta idegenszerűvé az átfestő kéz. Tisztán mutatja mesterünk oly jellegzetes térképzését: az előtér után, melyben a történés lezajlik,

<sup>1</sup> Más alkotásának, egy méretre kisebb szárnyasoltárának emlékét egyetlen képtábla őrzi: sz. Dorottya lefejezése (Prága, Rudolfinum), amelynek idetartozását Térey állapította meg.





AZ APOSTOLVÉRTANUSÁGOK MESTERE: SZ. ANDRÁS APOSTOL VÉRTANUSÁGA.  
Budapest, magántulajdon.



ugrásszerűen és átmenet nélkül következik a háttér, hegyektől körülölelt tavacsájával, házikóival, pöttömnyi figuráival, A jobboldali bakó-legény kezei és lábai között hosszú tópart elfér, házikókkal, toronnyal, csónakokkal s munkára induló halászokkal. Az osztrák festő ezzel szemben szereti a térbeli átmeneteket, a középtér perspektívikus hatóerejét szívesen alkalmazza. Példa rá a Krisztus bevonulása Jeruzsálembe című képnek a várkapun kitóduló tömege s mögötte lassan a messzeségbe vesző horizontja vagy a keresztvitél jobboldalának erőlködés nélküli, egyenletesen megoldott távlata.

Említhetünk még apróbb eltéréseket is. A magyar mester csaknem valamennyi képen virágokat szór az előtér padozatára. Rendkívül karakterisztikusan, a mécses lángjához hasonlóan ábrázolja a fákat, amelyek törzs nélkül, egymás hegyén-hátán ülnek, volumenjüket rajzosan kezelt világosabb színekkel alakítja ki. A Schottenstift-mester inkább a kockás padlót kedveli (hét képe közül négyen kockás padló látható, pedig egynek tárgya künn a szabadban játszik), ritkán alkalmaz virágokat s azokat sokkal kevesebb szeretettel festi, mint magyar társa. Fák ábrázolása nem érdekli különösebben, ha olykor megjelennek a háttérben, levegős, törékeny sziluettjükkel, finom rajzikkal az umbriai festők fáira emlékeztetnek.

Sok további apróbb ellentétől eltekintünk, hiszen a fentebb vázolt fejlődéstörténeti helyzet lehetetlenné teszi, hogy mesterünk a Schottenstift-mesterrel azonos legyen. Bármennyire is konzervatív a magyar mester a téralkotásban, kettőjük között ő képviseli a haladotabb fázist, ő tett meg többet azon az úton, amely a barokkos későgótikus stílushoz, Grünewaldhoz, id. Jörg Breu korai képeihez, Hans Frieshez vagy akár a magyar MS mesterhez vezet. Képsíkjának mozgalmassága, alakjainak vad szenvedélyű élete, röpködő ruharedői, átló irányában átnyúló mozdulatai bizonyossá teszik, hogy az 1469-ben készült passióciklussal szemben az ő sorozata csak 1480 körül keletkezhetett s ez a tény már magában kizárja az osztrák festő szerzőségét, mert az, mint Mária-ciklusa mutatja, 1475 körül irányt változtat, dekoratív és ornamentális vonalkultusz felé fordul. Későbbi műveiben, amelyekre bécsújhelyi és st. floriani táblái jellemzők, ez a tendencia fokozódik s 1480 körül, mikor a két mester, térben valószínűleg távol egymástól, egyszerre dolgozik, immáron semmi közük sincs egymáshoz. Kettőjük közül a Schottenstift-mester a jelentősebb egyéniség, az igazabb alkotó. Miatta azonban ne vetődjön árnyék régi művésze-



tünkre. Az apostolvértanuságok mestere sem marad a német és osztrák iskolák jobb (ha nem is a legjobb) festői mögött, sőt a korbeli lengyel és cseh-német piktúra legjelentősebbjeivel egy nivón áll. A Schottenstift-mesterrel együtt Wolgemut korai stílusából indul ki, az osztrák festő néhány képe nem egyéb, mint Wolgemut képeinek átírása, a magyar mester, ha nálánál szabadabban is, de kiindulásában a nürnbergi festőhöz kapcsolódik. Alább néhány példával illusztrálni szeretnők, hogy az apostolvértanuságok mesterének őseit és utódjait megtalálni Magyarországon is s így nemcsak az osztrák szerzőséget véljük a tévedések világába utasítani: magát az osztrák hatás lehetőségét is erősen kétségbevonhatónak érezzük.

#### IV.

Benesch attribúcióját a bécsi műtörténeti irodalom sem tette magáévá. Pächt elejti a Schottenstift-mester szerzőségét s katalógusában, a nélkül, hogy közelebbi magyarázattal szolgálna, az apostolvértanuságok ciklusát a *braunau i oltár mesterének* tulajdonítja.

A felsőausztriai Braunau városka plébániatemplomában XV. század végéről való főoltár áll, amelynek szárnyképeit Mária életéből vett jelenetek díszítik. Az oltárt a pékek céhe alapította, ezért ismeretlen mesterének német megjelölése így hangzik: *Meister des Braunauer Bäckeraltars*.

A szárnyképek egyikét Benesch publikálta,<sup>1</sup> aki szerint a mester stílusbelileg a salzburgi és bécsi iskola között áll. Salzburgias annyiban, hogy a királyok imádását ábrázoló táblája id. Rueland Frueauf hasonló tárgyú, 1491-ből való képe (Bécs, Kunsthistorisches Museum) nyomán készült. Pächt ezek ellenére jogosan sorolja be a képeket a bécsi iskolába. A Schottenstift-mesterre utalnak a braunau i képek alakjainak ruharedőzése. A drapéria gazdag szögletességgel, fafaragóra emlékeztető kiszámított változatossággal omlik a földre. Szent József fejtípusa — pl. a Krisztus születését ábrázoló braunau i képen — is a Schottenstift-mesterre emlékeztet, annak kopasz, széles koponyájú, hegyes és kettéosztott szakállú, lefelé konyuló bajuszú öreg Szent Józsefére. Műveit stílusukon és a Frueaufhatáson kívül az oltár ornamentikájának izgatott volta miatt meglehetősen későre, 1495—1500 körülre helyezzük.

<sup>1</sup> Zur altösterreichischen Tafelmalerei stb. 103. l.



60. KÉP. MÁRIA HALÁLA. A BRAUNAU  
OLTÁR SZÁRNYKÉPE.  
(Braunau, plébániatemplom.)

A braunaui oltár szárnyai (60., 61. kép) kisméretűek. Néhány alak betölti a teret, a háttér architektúrája lényegtelen szerepet kap. Nemcsak a méret jelentéktelen, hanem maguk a művek is kisérték. A kort, amelyben születtek, jól karakterizálják, de egy szóval sem mondanak többet, mint amit a környező emlékek már előttük kimondottak. Az a festő-mesterember, akinek ecsetjéből származnak, lényegesen mögötte marad a Schottenstift-mester előkelő színvonalú, olykor rendkívül finom piktúrájának. Meg kell nézni a királyok imádását ábrázoló képen a ruhaújjak redőzésének érzéktelen, rajzos kezelését, az ötvösműveken megcsillanó fény durva voltát. Ezek a képek a kor tömegcikkei közé tartoznak.

Az apostolvértanuságok mestere, elbeszélő erejét, készségét és kvalitásait tekintve magasan a braunaui mester felett áll. A nélkül, hogy elfogultan ítélnök meg a magyar festőt, akinek relatív inferioritását a Schottenstift-mesterrel szemben

hangsúlyoztuk, képeink mesterművek a braunaui Mária-ciklus mellett. A magyar mester képei levegősebbek, az ember és a táj viszonya sok kezdetlegessége ellenére is jobban tisztázott. A mozdulatok változatosabbak, a képek szerkezete úgy viszonylik a braunaui képekéhez, mint a szép hosszú történet az egyszerű tömondathoz. Ami pedig a merőben technikai sajátosságokat illeti, gesztuson és mimikán túl a





61. KÉP. KIRÁLYOK IMÁDÁSA.  
A BRAUNAU OLTÁR SZÁRNYKÉPE.  
(Braunau, plébániatemplon.)

megcsinálás módját, a pékoltár mestere itt is a rövidebbet húzza. Faktúrája durvább, ecsetkezelése szárazabb, túlságosan kiszámított, fantázia és lendület nélkül való.

Pächt érezte a braunau mester inferioritását s katalógusában az e név alatt összefoglalt csoport élére az apostolvértanúságok képeit

állította.<sup>1</sup> Kizártnak tartjuk, hogy a magyar mester azonos lenne a braunai Mária-ciklus festőjével, kizártnak tartjuk oly kézzelfogható kvalitásbeli különbségek miatt. Készséggel elismerjük azonban, hogy a háttér fájnak ábrázolásában a két mester erősen rokon egymással. Az itt is, ott is roppant jellemző, egyforma faábrázolás és egyéb apró megegyezések, minő a ruharedőzés hasonlatossága, arra engednek következtetni, hogy a braunai mester ismerte a magyar festő művét, talán annak tanítványaképpen kezdette pályafutását, mindenesetre az ő stílusából indul ki. Nem az első eset, hogy gótikus piktúránk érezteti hatását a szomszédos Ausztria festőművészetére. A budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött, két kétoldalt festett, 1514-ből való magyar képtábla kétségbevonhatatlanul hatott a göttweigi apátság Sz. János evangelistát és Sz. Pantaleont ábrázoló táblájára. A braunai mester tanítványi helyzetére mutat, hogy kisebb igényű, de erősen rokon képeket festett, ami fő, legalább egy évtizeddel a magyar festő ciklusa után.

Az apostolvértanúságok mestere mélyen bennegyökerezik korában s tagadhatatlanul karakterisztikus stílusának elődjei az ország határain belül is megtalálhatók. A kassai főoltár passióciklusának első mesterével<sup>2</sup> szoros rokonság fűzi össze, mint azt a főoltár Krisztus ostromozását ábrázoló képtáblájának itt közölt részlete (62. kép) is világosan mutatja. A két mester bizonyára nem azonos, a kassai mester típusai, ha hasonlóak is, brutálisabbak, de ami a kosztümöket és mozdulatokat, a feltűrt kabátújjak ruharedőit, az övként megkötött kendő lobogását illeti, a kassai festő példája mutatja, hogy az apostolvértanúságok mestere stílusbeli karakterisztikumaival nem áll egyedül Magyarországon. Megemlíthetjük azt is, hogy a bártfai Szent Egyed-

<sup>1</sup> Utóbb (szóbelileg) arra az álláspontra helyezkedett, hogy az apostolvértanúságok képei s a braunai szárnyak két különböző festőtől származnak, akik műhelyileg kapcsolatban állottak egymással.

<sup>2</sup> Az 1474—77 között készült kassai Szent Erzsébet-főoltár 48 képe nézetünk szerint négy mesterre vezethető vissza. A Sz. Erzsébet életét tárgyaló tábláknak semmi közük sincs Wolgemuthoz, mint régebben gyanították, külföldi kapcsolatuk alig van, talán leginkább Herlinhez állanak közel. A Mária életének ciklusa más, konzervatívabb mester kezétől való. A 24 passiókép két különböző kéztől származik. Az első sorozat Jan Pollak fiatalkori munkáival tart szoros rokonságot (Pollak a szomszédos Lengyelországból indult útjára!), a másik festőnek csak két üres és dekoratív képet (Feltámadás, Krisztus a pokol tornácában) tulajdonítunk. Úgy tudjuk, az oltárral *Mihalik* Sándor dr. foglalkozik tüzetesen, kéziratban levő nagyobb monográfiájában.



templom Kálvária (másképp Szent Kereszt) oltárának hat hátoldali képe, amelyek a kereszt legendájának jeleneit tárgyalják, az apostolvértanúságok mesterének környezetéből származnak s végül azt is, hogy a szomszédos Lengyelország késő-gótikus piktúrája sem volt érzéktelen hasonló törekvésekkel szemben, mint azt a krakói Szent Katalin-templom Krisztus ostromozását ábrázoló képe<sup>1</sup> mutatja. Semmi szükségünk sincs tehát arra, hogy mesterünket az osztrák piktúra közösségéből származtassuk, művészete hiány nélkül illeszkedik bele a hazai fejlődés kereteibe, mint ahogy virágjait is Magyarországnak hajtotta. Kisugárzó erejét nemcsak a közeli Lengyelország érezte meg, hanem a távolibb Ausztria is, mint a braunai oltár mutatja.

## V.

A Schottenstift-mesterrel kapcsolatba hozott képek sora nem fejeződik be az apostolvértanúságok festőjének ciklusával. Benesch az *Archæologiai Értesítőben* megjelent cikkében<sup>2</sup> a Schottenstiftmester művének tartja a *Florian Winkler*



62. KÉP. A KASSAI FŐOLTÁR PASSIÓ CIKLUSÁNAK ELSŐ MESTERE.

KRISZTUS OSTOROZÁSA (RÉSZLET).

(Kassa, Sz. Erzsébet templom.)

<sup>1</sup> Repr. Kopera: A régi festőművészet Lengyelországban. Magyar Művészet, IV. évf. Budapest, 1928, 155. l.

<sup>2</sup> i. m. 158. l. — Pächt a Schottenstift-mester körére gondol.

*epitáfiumot*,<sup>1</sup> amely a bécsújhelyi plébániatemplomból az ottani városi múzeumba került s ma a múzeum igénytelen képgalériájának úgyszólván egyetlen számbavehető díszét képezi. E képet annakidején Mikó János, Bécsújhelyt dolgozó magyar festőnek tulajdonítottuk,<sup>2</sup> akinek működéséről az okleveli adatok, ha nem is bőbeszédűen, de elég részletességgel beszámolnak.

Mikó János neve első ízben 1449-ben merül fel a bécsújhelyi oklevelekben, amelyek gyakran Hans Ungernek vagy Mico der Ungernek nevezik, bizonyosságául annak, hogy magyar származása kétségen kívüli. Huszonnyolc évig élt a városban, ahová neve után ítélve valószínűleg Erdélyből származott át. Homály borítja, hogy hol tanulta ki a mesterségét. Mikor a város okleveleiben neve először szerepel, már kész művész, felesége Borbála, Beck Wenzel helybeli polgár leánya. Később háztulajdonos lett és a városi tanács tagja. Végrendeletét 1478 április 14-én bontották fel, amiből halálának idejére is következtetni lehet. Ez a végrendelet megemlékezik egy, a bécsújhelyi plébániatemplom számára készült képről, amelyet a festő 50 forintért készített, de haláláig csak 31 forintot kapott érte. Ezzel az írott adattal azonosítottuk a Winkler-epitáfiumot, amely 1477-ből van datálva s amely, mint említettük, a bécsújhelyi plébániatemplomból került a múzeumba. Megerősítette véleményünket a hely és az idő megközelítő egyezése, az összeg nagysága s a kép nagyszabású volta. Meg kell említenünk, hogy a képet W. Boeheim és J. Mayer már jóval előbb Mikó János művének tartotta, a nélkül, hogy okleveli adat bizonyosságára támaszkodtak volna: egyszerűen azért, mert Mikó neve sokat szerepel az oklevelekben s az epitáfiumot valaki számára le kellett foglalni. Hogy a hipotézist sem Bécsújhely két említett krónikásának, sem e sorok írójának nem sikerült kétséget kizáró módon bizonyítani, annak oka abban rejlik, hogy a kép nincs szignálva s Mikó egyetlen hiteles műve sem volt addig ismeretes.

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy az eddigi homályra világosságot vethetünk Mikó János egy kétségtelenül hiteles, monogrammal ellátott és datált ismeretlen művének bemutatásával. A 65 cm magas és 48 cm széles fatáblára festett kép, amely *Krisztus születését* ábrázolja (XXIV. tábla) a bécsi Lichtenstein-galériában függ, *Unbekannt*,

<sup>1</sup> Repr.: (fametszetben) Boeheim W.: Mikó János bécsújhelyi festőművész. Arch. Ért., új folyam, IX. kötet, 1889, 199. l. előtt.

<sup>2</sup> Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Budapest, 1927, 33–40. l.





MIKÓ JÁNOS: KRISZTUS SZÜLETÉSE. 1476.  
(Bécs, Lichtensteingalerie.)



*fränkische Schule, XV. Jahrh.* jelzéssel. Balról alján a következő szignatúra olvasható: *I v M, 1476.*

A képtábla Krisztus születésének ikonográfiailag megszokott jelenetét mutatja. Csaknem középen Mária térdel, vállaira omló hajjal, késő-gótikus redőzetű ruhában, hatalmas köpenyben, amelynek széle körülötte a földön hullámszik. Karjait — amelyek anatómiailag nem kifogástalan, görcsös kezekben végződnek — a kis Jézus felé nyújtja, aki fonott bölcső tetején pihen, három angyaltól tartott fehér gyolcskendőben. Jobboldalt, kissé hátrább Szent József térdel, kámzsájának csuklyája lecsúszik fejéről, jobbában fonott gyertyát tart, baljával annak pislákoló fényét éleszti. Mária mögött felzablázott szamár s egy tehén álldogál. Hátrább kerítés zárja le a teret, baloldalt csonka, kapufélfaszerű idommal, jobboldalt templommal, amelynek alaprajzi szerkezete nem egészen világos. A templom oldalát románstíliú kettős ablak díszíti, tornyát (apsziszt?) fából ácsolt zömök sisak fedí. Középuött egy fedett erkély ugrik ki az épület testéből. Baloldalt, a kerítés mögött a háttérben messzi vidékekre nyílik kilátás, hátul soktornyú gótikus városka látható, bokorszerű fákkal körülvéve s a szelíd lankások között folyó kanyarog. Balszélen hátul a betlehemi csillagot néző, csuklyás pásztor ül, bárányait legeltetve. Figurája arányban elhibázott, kétszer akkora, mint a környező fák.

Az előtér és háttér között hiányzik a perspektívikus összefüggés. A szent csoport után minden átmenet nélkül, ugrásszerűen a háttér következik. De nemcsak ez, hanem számtalan apró hasonlóság kétségtelenné teszi, hogy a Winkler-epitáfium ugyanattól a kéztől származik, amely ezt a képet festette. Az egybevetést megkönnyíti, hogy mindkettő Krisztus születését ábrázolja s időbelileg sincsenek egymástól távol, az egyik 1476-ban, a másik 1477-ben készült.

A Lichtenstein-képtár képére igen jellemző Mária ruházatának szokatlan, vonalas, teljesen grafikus szellemű, *rézkarszerű* megoldása. A Winkler-epitáfiumon ugyanez a sajátság megismétlődik a háttér paradicsomi jelenetén. De különben is, a kompozíció, a fejtípusok, az angyalok, a kezek, a drapériák és architektúrarészletek oly meggyőzően vágnak egymásba, hogy a két kép feltétlenül a legszorosabban összetartozik, egy mester keze munkája. Színezése mindkettőnek egységes sötétes tónusú, amelyben a barnák nagy szerepet játszanak.

A festő a bécsi képtár tábláján megnevezi magát, *I v M*-nek hívják. Tekintve, hogy azonos a Winkler-epitáfium mesterével, akit Mikó



Jánossal próbáltunk azonosítani, a monogramm megfejtése önként adódik. Mikót az oklevelek igen gyakran nevezik Jämisch vagy Jeimsch, Jeinisch keresztnéven, amelyekből ráismerni a magyar János elrontott variánsaira. A monogramm betűi ezek szerint *Jämisch von Mikó* nevét rejtik.

*Kronfeld* a *Lichtenstein-galéria* legújabb katalógusában<sup>1</sup> a szignatúra hitelességét kétségbevonja. Úgy véljük, hogy aggálya alaki vizsgálatok nélkül is teljesen eloszlatható. Szignatúrát csak akkor hamisítanak, ha azzal a kép értékét növelni vélik. A hamisítók leginkább *Schongauer*, *Dürer* vagy *Altdorfer* karakterisztikus monogrammaival operálnak. Nem lenne semmi értelme annak, hogy a képet ismeretlen értelmű jeggyel lássák el. Ez az állítólagosan hamis szignatúra maradéktalanul megmagyarázható az itt feltárt összefüggésekkel, egy ismeretlen mesterre mutatva rá, akinek működésére eddig homály borult. Nincs okunk kételkedni a szignatúra hitelességében, gyanúsán új (XVIII. századi) volta nem arra enged következtetni, hogy hamis, csak arra, hogy megújították.<sup>2</sup>

Mikó Jánosnak ezzel az ismeretlen képével feltűnő bizonyosságunk akadt a középkori magyar táblaképfestés exportképességéről. A magyar művész külföldön is meg tudott állni a lábán, nemcsak házat vásárolhatott a két keze munkájából, nemcsak tanácstagsággal tüntették ki, hanem oly kvalitású képeket alkotott, amelyeket XX. századi osztrák kutatók szeretnék a későközépkori Bécs vezető festőjének, a *Schottenstift*-mesternek alkotásaival összetéveszteni.

Mikó János művészete a halála előtti néhány évben — sajnos, csak késői képeit ismerjük — a *nürnbergi frank* képíráshoz kapcsolódik, legtöbb köze *Wolgemut* korai műveihez (*hofi*, *straubingi oltárok*) van, de az is lehetséges, hogy ez a hatás másodkézből, a *Schottenstift*-mester révén szüremlett át hozzá. Feltehető, hogy Bécsújhelyt való megtelepedése előtt Bécsben a *Schottenstift*-mesternél tanult, valószínűbb azonban, hogy közvetlenül *Wolgemut* műveiből merített.

<sup>1</sup> *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*. II. kiad., Bécs 1927, 151. l.

<sup>2</sup> A kép származására homály borul. A képtár mai vezetősége régebbi családi tulajdonnak tartja, ezzel szemben a galéria kialakulására vonatkozó egykorú írott források (v. ö. *Wilhelm, Franz: Neue Quellen zur Geschichte des F. Lichtensteinschen Kunstbesitzes. Jahrbuch der Zentral-Komm. V. kötet, Bécs, 1911, 87—142. l.*) nem tudnak róla.

Erre utal perspektíva-festésének hátramaradottsága a Schottenstift-mesterrel szemben, erre mutat nyersebb és robusztusabb ábrázolási módja, amely több szállal fűzi a nürnbergi mester stílusához, mint a bécsiéhez.

Benesch a Winkler-epitáfium mesterének (tehát megállapításaink szerint Mikónak) tulajdonítja<sup>1</sup> a bécsújhelyi plébániatemplomnak festett próféta-medailonjait, nem tudni, mily alapon. Az apostolok szobrai alatt található medailonok, amelyekről már Rómer<sup>2</sup> megemlékezett, oly brutálisan és félreismerhetetlenül át vannak mázolva, hogy semmi bizonyosat nem lehet róluk állítani. Az is lehetséges, hogy nem az eredeti, XV. századi képek ezek már, hanem teljesen újak, amelyek a régiek alapján készültek. A mester kérdésében állást foglalni csak a képek felfedése után lehet.

\*

Az egyes emlékcsoportok vizsgálatára vonatkozó eredményeinket az alábbiakban foglalhatjuk össze:

1. A Szépművészeti Múzeum négy, Krisztus életét tárgyaló képtáblája 1430 körül készült, hihetőleg magyar mester műve, aki erős és kizárólagos osztrák hatás alatt dolgozott.

2. A kassai Rákóczi-Múzeum hat képtáblájának nincs köze a magyar művészethez, újabban hozzánk került, brixeni iskolából való képek.

3. Az apostolok vértanúságát ábrázoló ciklus 1480 körül működő magyar mester alkotása, aki sem a Schottenstift-mesterrel, sem a braunauai oltár mesterével nem azonos. Oeuvre-je egy Sz. András mártíriumát ábrázoló képpel kibővül. A braunauai oltár festője a magyar mester hatása alatt működött.

4. A bécsújhelyi Winkler-epitáfiumot Mikó János festette, akinek szignált, Liechtenstein-képtárbeli táblája alapján az Ausztriában dolgozó magyar művész két hiteles, öregkori művére rámutathattunk.

A magyar-osztrák pikturális kapcsolatok tisztázására váró problémák ezzel még korántsem merültek ki. Elsősorban Benesch cikkére

<sup>1</sup> Idézett, Arch. Ért.-beli cikk, 158. l. — Az esztergomi képtárról írt cikkében a *bécsújhelyi medailonok és a Winkler-epitáfium mestere* névvel Mikót elválasztja a Schottenstift-mestertől.

<sup>2</sup> Három nap hazánk északnyugati határán. Arch. Ért., I. évf. Budapest, 1869, 222. l.



gondolunk, amely az esztergomi primási képtár középkori magyar anyagából sok képet osztrák festőnek tulajdonít s amely attribúciójának revíziója, úgy tudjuk, arra hivatottak tollából nemsokára napvilágot lát.

Ami a *tényleges* magyar-osztrák kapcsolatokat illeti, e kérdéshez Fenyő Iván s e sorok írója<sup>1</sup> már néhány adalékkal hozzájárult. A kapcsolatok történetének emlékről-emlékre haladó részletes ismertetése azonban csak akkor következhetik be, ha középkori piktúránk eddig oly mostohán kezelt kincsei nagyobb szabású monográfiában összefoglalásra kerülnek, amely nehéz, de talán nem is hálátlan munka, hisszük, nem várat soká magára.

*Genthon István.*

<sup>1</sup> Magyar Művészet, IV. évf. Budapest, 1928, 71—95. l.

## LEONARDO LOVASÁBRÁZOLÁSAI.

A Ferenczy-gyűjtemény kis lovas-bronzának a Szépművészeti Múzeumba való jutása újabb impulzust adott Leonardo lovasábrázolásainak tanulmányozására. Mint ismeretes, Meller<sup>1</sup> Leonardo késői korából való eredetinek és pedig a Trivulzio-emlék számára készült modellnek tartotta. Újabban Hekler<sup>2</sup> foglalkozott a kérdéssel, amelyre nézve néhány nagyon figyelemreméltó megjegyzést tett. Legutóbb megjelent könyvében<sup>3</sup> kifejtett álláspontom erre vonatkozólag még az volt, hogy egy Leonardo által megkezdett modellt tételeztem föl, amelynek egyes elidegenítő sajátosságai — az egyensúly bizonytalansága (a ló hátrafelé felbukni látszik), a ló mellső testének, lábainak, valamint fejének és nyakának lanyha kidolgozása — arra engednek következtetni, hogy a Leonardo által megkezdett modellt egy kisebb művész fejezte be. Viszont nehéz lenne megállapítani, hogy ez minő időpontban történt volna. Hekler professzor megfigyelései álláspontom revíziójára késztettek és szívélyes felszólításának örömmel tesztek eleget, hogy néhány újabb megjegyzést fűzhessek e fontos kérdéshez.

Mindazon nyomokat követve, amelyek Leonardo kisplasztikai lovasábrázolásainak és modelljeinek létezése mellett szólnak, arra az eredményre jutunk, hogy az ágaskodó ló problémája — csak ez a típus érdekel most minket — évek hosszú során át foglalkoztatta Leonardót. A British Museum ismert rézkarca (63. kép) szemmel láthatólag négy különböző modellt ábrázol, amelyeknek létezését semmi okunk sincs kétségbevonni. Mindvégig antik módra heroizált lovasnak ágaskodó lovon való ábrázolásával állunk szemben.

Az első modellen a jobbkezében levő csatabárdal sujt előre,

<sup>1</sup> Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1916 és Szépművészeti Évkönyv I.

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci. Budapest, 1928, pag. 62—5.

<sup>3</sup> Leonardo und sein Kreis. München, 1929.





63. KÉP. NÉGY LOVAS LAP.  
London, British Museum.



miközben ellenfele pajzsával keres védelmet a fenyegető lópaták ellen. Egy kis összekuporodó bronzharcos (hasonló csoport töredéke) a milánói P. Trivulzióban van, amint Müller-Walde<sup>1</sup> évekkel ezelőtt elsőnek megállapította. A II. modell lovasa jobbjában tartott vezéri pálcával hátranyúl és a távolba mered, miközben lova a földön elnyúlt ellenfél fölött készül elugratni. A III. és IV. modell csak lovas és ló ábrázolására szorítkozik, a ló mellső patájának alátámasztását egy fatörzs csomkja szolgáltatja. A III. model lovasa jobbját



64. KÉP. ARCIMBOLDI: LÓRAJZ.  
Brünn, Smlg. Dr. Feldmann.

vezéri pálcájával egyenesen hátranyújtja, válla körül kis köpenylebeg; a IV. a modellen felsőtest bonyolult fordulata által, jobbkarja mellét keresztezve, a hadvezéri pálcával hátralendül.

A Trivulzio-gyűjtemény kis bronzharcosának fennmaradásán kívül más körülmények is azt bizonyítják, hogy Leonardo modelljei után készült ilyen kis bronzok léteztek. Már a XVI. század elejéről való festményeken is többször találkozunk olyan kis lovasábrázolásokkal, amelyek minden bizonnyal Leonardo egy modelljére vezet-

<sup>1</sup> Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1898.





65. KÉP. HÁTTÉRI RÉSZLET SEB. DEL PIOMBO FÉRFIARCKÉPÉRŐL.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



66. KÉP. FELSŐÍTÁLIAI MESTER. (RÉSZLET.)  
Wien, Akademiegalerie.





67. KÉP. GIR. DA SANTA CROCE.  
Részlet Szt. Lőrinc martiriumáról. Nápoly.

hetők vissza. Így a Szépművészeti Múzeumban levő remek Sebastiano-portrait háttérében is van egy kis leonardeszk lovas, a III. modellhez hasonló (65. kép.) Ugyanilyen kis lovas látható Sodomának a sienai Montoliveto Maggioreban levő Szt. Benedek kísértését ábrázoló képének tájképi háttérében; a bécsi Akademiégalerie sokalakos, kalandos jellegű felsőitáliai képe (66. kép) a leonardeszk lovasábrázolások egész mintakönyvét adja, amelyek közt két ágaskodó ló is van; Arcimboldi egy rajza (64. kép; Sammlung dr. Feldmann, Brünn) egyenesen a III. modell után készültnek látszik. Tartós volt az I. modell hatása, amely számos változtatban fordul elő velencei képeken, mint pl. Girolamo da Santa Croce Nápolyban levő Szent Lőrinc martiriumán (67. kép). Még XIV. Lajos Francia-



országában sem vesztette el Leonardo koncepciója ihlető erejét, amint ezt a Napkirálynak a Musée Clunyben levő kis elefántcsontszobra (68. kép.) mutatja. Csatabárd helyett a király villámcsomót tart kinyújtott jobbában. Leonardo modelljeinek nagyszámú reminiscenciái közül kiemelem Leone Leoninak Bern. Spina medaillonjának hátlapján levő lovasát, továbbá Valerio Vicentinónak egy plakettjét (Nobile Guido Cagnola birtokában), amely utóbbi Leonardo négy lovasmodelljének hű másolatát látszik adni és nagyjában meg-egyezik a rézkarc négy modelljével.

Más helyen már volt alkalmam kifejteni, hogy ezek a lovasábrázolások Leonardo képzeletének szabad termékei. Hibalenne úgy tekinteni, mintha a Sforza-kolosszus vagy Trivulzio-síremlék számára készültek volna. Ezeknek a kis modelleknek Leonardo monumentális feladataihoz nincs semmi közük. Messze elnyúló nyomai ezek a mester alkotó fantáziájának, aki képes volt egy nagy feladaton kívül, amelyre figyelme egy megbízás által — legalább is a Sforza-emlék esetében — összpontosult, száz más lehetőséget és megoldást is számbavenni és alkotó képzelete pazarló gazdagságának úgy ebben az esetben, mint máskor is, kifejezést adni.

A lovasmodellek azon csoportja, mely minket foglalkoztatott, minden valószínűség szerint Milanóban 1499 előtt keletkezett. Ezt az a körülmény is alátámasztja, hogy Leonardo 1481-ben a Királyok imádásának háttérében már megszólaltatta ezt a témát, valamint ló és lovas formajellege is inkább erre az időre vall. Jónövésű, karcsú állatok, mozgékony, sudártestű ifjak. Nézetem szerint a századforduló előtt fejlődik ki az I. modellből az ötlovas lapnak a plasztikus vízió,



68. KÉP. XIV. LAJOS ELEFÁNTCSONTSZOBRA.  
Páris, Musée Cluny.

felejtethetetlen zártságával és rugalmas erejével bíró csodás harcos-csoportja.<sup>1</sup>

A budapesti kis lovasszobor az eddig tárgyalt, 1500 előtt keletkezett lóábrázolásoktól nagyon különbözik. Csak témájuk közös: ismét egy harcos, aki pajzsával és sárkánydíszű sisakjával ül ágas-kodó paripáján, s kinek személyét nem ismerjük, ami azt jelenti, hogy sem Francesco Sforza, sem Gian Giacomo dicsőítése nem volt rendeltetése. A lovon nem látjuk a korábbi idők rugalmas karcsúságát, hanem rendkívül zömök, sőt csaknem monstruózus jellegű testalkatot mutat. Ha nem tudnók, hogy Leonardo kétségtelenül hiteles rajzai közt ilyen kolosszális alkatú hátsólábakra és farrészekre találunk analógiát, úgy már ez a természeti mintaképtől eltávolodó formalkotás is gondolkozóba ejtene minket. Tény azonban, hogy Leonardo kései korában — hasonló értelemben, mint Michelangelo — a természetes méreteket elhagyva hatol be a fantáziája alkotta lények birodalmába. Ló- és lovasábrázolásának ezt a természetfölöttibe vezető átmenetét az anghiari csata kartonja szolgáltatja. Szabadjon erre vonatkozólag könyvemben közölt kifejtéseimre utalnom. Ezekhez a Leonardo késői periodusából való lovakhoz tartozik a budapesti bronz is. Ennek a lónak egy lovasnélküli másodpéldánya van a new-yorki Metropolitan Museumban. A budapesti lónak nem is monstruózus alkata idegenít el minket Leonardótól, hanem a művészi kiképzés hiányai, melyek főleg a mellsőrészen szembetűnők és nézetünk szerint azon ismeretlen művésznak köszönhetők, aki a befejezetlen modellt öntésre elkészítette.

Igaza van Mellernek, amikor a budapesti szobor (és főleg a lovas), valamint Leonardónak a Trivulzio-émlék számára készült tervei közt bizonyos összefüggést feltételez. A windsori négylovaslap<sup>2</sup> — amennyire képesek vagyunk megítélni — a Trivulzio-émlékhez készült tanulmány és olyan sisakos harcost mutat, mint aminő a budapesti is. Bizonyos azonban, hogy ez utóbbi szabad fantázia alkotása, amely esetleg a Trivulzio-émlék tervei után keletkezett. Nagyon találó Hekler megállapítása, mely szerint ló és lovas méretei eltérők. Valószínűleg eredetileg nem tartoztak össze, aminthogy a newyorki lónak is hiányzik lovasa. De azt hiszem, hogy az eredetileg kisebb ló számára készült lovas is Leonardo egy alkotásán alapul.

<sup>1</sup> Reprodukcióját lásd könyvemben (No 71).

<sup>2</sup> Lásd könyvemben No 72.



Az Anghiari-lovak és a budapesti szobor lovának típusa a XVI. században igen nagy hatással volt. Sodoma 1505-ben keletkezett, Monteoliveto Maggioreban levő Szent Benedekjének lova is erős hajlamot



69. KÉP. SODOMA: SZT. BENEDEK (RÉSZLET).  
Siena, Monteoliveto Maggiore.

mutat a hátsó lótest méreteinek megnövesztésére (69. kép). Raffael (Vatikan, Stanza-k), Beccafumi (Codrus története, Siena, P. Pubblico) is Leonardo nyomaiban haladnak. Salviati (70. kép) és Vasarinál (mindkettő a firenzei P. Vecchióban) jelentkezik már az az átalaku-

lás, amely Rubensig elhat és amelynek hatását Hekler és Balogh J. kitűnő megfigyelése szerint a kétségtelenül Leonardo után dolgozó Tempesta és utódai is megéreztek. Miként a manierismus korszakának embertesteinél, úgy a lovaknál is a messzemenő részletezés az izomjáték nyersségét és erejét a legnagyobb mértékben fokozta. Ha a lovak állásmotívuma ismételten visszavezethető is Leonardóra, mégis semmi okunk föltételezni, hogy az izomjáték e merevségéhez is Leonardo szolgáltatva volna az ösztönt. Inkább Michelangelo



70. KÉP. SALVIATI: RÉSZLET.  
Firenze, Pal Vecchio.

követőinél gyakori loábrázolással áll rokonságban. Csak Rubensnek sikerült a drámailag felfokozott loábrázolást a Leonardo megadta irányt követve, egy magasabb harmónikus egységbe foglalni. Ezért sem szolgálhat az anghiari csatának rubensi kópiája Leonardo eszméjének megismeréséül: Rubens igazi rubensi variációját adta Leonardo témájának és nem annak másolatát, aminthogy ez természetes is.

Visszatérve kiindulásunk problémájához: a budapesti lovas-bronzhoz, megállapíthatjuk, hogy az a XVI. század második felének manieristikus szakával már nem hozható összhangba. Qualitatíve kiváló részeiben a megelőző, azaz leonardói fázis összefoglaló, egységes



jellegét mutatja. Hogy a modell befejezése és öntése esetleg Leonardo halála után lett foganatosítva, nem választja teljesen el ezt a kiváló és sajátos művet az ő személyes alkotásaitól. A budapesti és a newyorki ló hírességét alátámasztja Gius. Maria Crespinek egy



71. KÉP. PADUAI BRONZ.  
(Berlini Bachstitz-gyűjtemény.)

Hekler<sup>1</sup> által igen helyesen megjelölt rézkarca, amely egyúttal azt is bizonyítja, hogy még a XVIII. század elején is e típusban egy nagy művész alkotását tisztelték.

Graz.

*Wilhelm Suida.*

*Megjegyzés.* Leonardónak Botticellire való hatásához szeretnék ez alkalommal egy sajátos és eddig észre nem vett esetet meg-

<sup>1</sup> Leonardó lovasábrázolásainak az antikkkal való viszonyára nézve l. Hekler: Leonardo és az antik művészet. (Szépművészeti Múzeum Évkönyvei III. p. 32.)

említeni: Botticellinek Dante Purgatóriumához készült, Traján igazságosságát ábrázoló tollrajzán (Berlin, Kupferstichkabinett) a lovak szabadon, de észrevehetően követik Leonardo Királyok imádásának háttéri lovait.

A négylovas lap lótipusához áll közel a berlini Bachstitz-gyűjteménynek Planiscig szerint paduai kis bronzlova. (71. kép.) Az I. modellen alapul a Bargello bronzlovása, (Planiscig szerint nem Riccio munkája). (72. kép.)



72. KÉP. BRONZLOVAS.  
Firenze, Bargello.



## VALLÁSI VONATKOZÁSÚ, SZATIRIKUS FESTMÉNY A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN.

A XVI. századi német festészet tárgyválasztásában a reformáció és ellenreformáció küzdelmeinek befolyása igen fontos szerepet játszik. A német művészet spiritualizmusa nem tagadhatta meg magát, midőn ezt a nagyon is elvont gondolati tartalmat nemcsak grafikai ábrázolásokban, a kifejezetten szövegkísérő fa- és rézmetszetekben igyekezett szemléletessé alakítani, hanem a nagy művészet, a festészet területére is beengedte. Cranach és követőinek, valamint Wolf Hubernak festészetében találkozunk ilyen theológiai thézisképekkel, melyek kivált a megváltás misztériumával foglalkoznak, rendesen a reformáció tanainak megfelelően.

Ugyanennek a gondolkörnek másirányú megnyilvánulása s az egész kort átható vallási problémáknak még beszédesebb hirdetője az a számtalan grafikai ábrázolás, mely a katholicizmus és protestantizmus dogmatikai ellentéteit, intézményeinek kölcsönös kigúnyolását, egymást ócsárló, ádáz vitáit legtöbbször ugyancsak drasztikus felfogással örökítette meg fa- és rézmetszetekben. A római egyház legmagasabb méltóságainak, elsősorban a pápaságnak kipellengérezése, a szerzetesrendek korrupciójának feltárása, a bűnbocsátólevelekkel úzótt visszaélések ostromozása kiapadhatatlan témaforrásnak bizonyult az egész XVI. században. Röpiratok százainak metszetei fáradhatatlanul termelték a kegyetlennél-kegyetlenebb ötleteket a Superbia, Luxuria, Avaritia s a pápaság és a szerzetesek szemére vetett egyéb bűnök «in effigie» megtorlására.<sup>1</sup>

Nemcsak névtelen fametszők, hanem vezető művészek is versenyt kovácsolták a támadásnak eme rendkívül hatásos fegyvereit. Az ifjabb Hans Holbein egyik fametszete kíméletlen satirikus éllel fordul a bűnbocsátólevelek árusítása ellen, szembeállítva a megvásá-

<sup>1</sup> Jó példákat közöl *Paul Drews*: *Der evangelische Geistliche in der deutschen Vergangenheit*. (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, Bd. 12.) Jena 1905.

rolható búcsút azzal a kegyelemmel, melyben az Úr az igaz töredelmet mutató vétkezőket részesíti.<sup>1</sup> Holbein egy másik fametszetének baloldalán Krisztus a tanítványokat és egyszerű, paraszti embereket a középen álló nagy gyertyatartóhoz, az élet igaz világosságának szimbólumához vezeti; jobboldalt a pápa, a püspökök, barátok és Rotterdami Erasmus elfordulnak ettől a világosságtól és vakon követve az ugyancsak vak Platont és Aristotelest, szakadékba zuhanak.<sup>2</sup> A nagy svájci polihisztor, Niklaus Manuel Deutsch egyik Bernben lévő tollrajzán nyilvánvaló élvezettel és meglelégedéssel örököltette meg az «Ablasskrämer Richardus Hinderlist» bűnhődését.<sup>3</sup>

Csak természetes, hogy a katolikus oldalon szintén igénybe vették az ilyenfajta mérgezett nyilakat, s a szatirikus ábrázolások egész tömege éppolyan kevésbé válogatott eszközökkel támadt a protestantizmusra. Röpiratoknak többé-kevésbé művészi metszetein Luther és Kalvin gyakran jelennek meg mint hétfejű szörnyetegek, s az új tanok közül kivált az úrvacsorának két szín alatti kiszolgáltatása szolgált gúny tárgyául.<sup>4</sup>

Ha a tekintélyrombolás, támadás és bosszú emez eszközeinek genetikáját kutatjuk, utunk Németalföldre, minden idők egyik legnagyobb szatirikusához, Hieronymus Boschhoz vezet. A reformációt közvetlenül megelőző nemzedék izgatott, feszült hangulata az ő túlnyomórészt vallási tárgyú, de mindig groteszk és diabolikusan viszsza-ábrázolásaiban, mint megannyi torz gúnykacajban, megdőböntő híven visszhangzik. A festészet területén az ő műveiben indulnak meg a támadások a szerzetesvilág erkölcstelenségei ellen, egyelőre szinte titokban, belefojtva a khaotikus kompozíciók nyüzsgő zűrzavarába. Amit az irodalom a pápaság közvetlen szemeláltára magában Olaszországban már régen leleplezett (Boccaccio), azt Bosch itt a maga plebejusi módján, a festészet nemzetközi nyelvén mondja el. Sebastian Brandt híres költeményének, a «Narrenschiff»-nek hatására szoktak hivatkozni,<sup>5</sup> de legalább is kérdéses, hogy ahol a szatira élét

<sup>1</sup> Repr.: *Anton Springer*: Handbuch der Kunstgeschichte. IX. Aufl. Bd. IV. Leipzig 1914. S. 159.

<sup>2</sup> Repr.: *Wilhelm Stein*: Holbein. Berlin 1929. S. 120.

<sup>3</sup> Repr.: *Lucie Stumm*: Niklaus Manuel Deutsch. Bern 1925. S. 80.

<sup>4</sup> V. ö. *P. Drews*: id. m. S. 25, 32, 55.

<sup>5</sup> *Jules Champfleury*: Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue. Paris 1880. — *L. Maeterlinck*: Le genre satirique dans la peinture flamande. 2. éd. Bruxelles 1907. — *Paul Lafond*: Hieronymus Bosch. Bruxelles et Paris 1914. p. 103.





73. KÉP. PETRUS A MERICA METSZETE HIERONYMUS BOSCH UTÁN.



kellett alkalmazni, ott éppen Boschnak szüksége volt-e idegen ösztönadásra?

1918-ban Camille Benoit ajándékként a párisi Louvre-ba került Bosch egy rendkívül érdekes festménye,<sup>1</sup> mely csónakban ülő barátok, apácák és parasztok dőzsölését ábrázolja. Nem hiányzik a képen a



74. KÉP. MAERTEN VAN CLEVE.  
(Budapest, Szépművészeti Múzeum.)

hagyományos flamand verekedés és egyéb nevetlenség sem; a furcsa árbocon két bolond mesterkedik. Még közelebbről érdekel minket a művésznek egy másik kompozíciója, mely azonban, sajnos, csak másolatban, Petrus a Merica rendkívül ritka rézmetszetében maradt

<sup>1</sup> *Louis Demonts*: Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre. «Gazette des Beaux-Arts» 1919. p. 1 ss. — Les accroissements des Musées Nationaux; Le Musée du Louvre depuis 1914. Tome I. Paris 1919. Pl. 18.



ránk (73. kép). Csendes víztükrön nyitott kagyló úszik, benne ugyan-  
csak vegyes mulatozó társaság. Asztal körül barátok és kevésbé  
tisztos polgárok foglalnak helyet, s miközben két barát ételeket ké-



75. KÉP. I. C. K. MONOGRAMMISTA METSZETE MAERTEN VAN CLEVE UTÁN.

szül felszolgálni, egy harmadik pedig a társaság egyetlen nőszemé-  
lyét ölelgeti, víg nótázás folyik. Az asztalon énekeskönyvet állí-  
tottak fel s abból fújják a nótát, mely hogy nem lehet valami ájta-  
tos ének, mutatja a készülődés a lakomához s az egyik kopasz öreg  
által kísért hangszerül használt pecsenyesütő rostély. A boroskancsó,  
úgy látszik, már régebben jár körül, mert az egyik énekes kihajol

a kagylócsónakból és könnyíteni kénytelen magán. Mint különösen jellegzetes sajátsgot kell megemlíteni a társaság két tagjának kezében látható borjúlábakat, melyek magukban is kellőképpen jelzik, milyen színben akarta a művész feltüntetni a kegyes gyülekezetet.

Lényegileg ugyanezek az elemek fordulnak elő a Szépművészeti Múzeum egyik érdekes, kisméretű képén, mely az idősebb Pieter Brueghel valamelyik követőjének, esetleg az idősebb Jan Brueghel-nak, műveként szerepel (tölgyfa, 42,5 × 53,5 cm; 74. kép). Ludwig Baldass meggyőző módon Maerten van Clevének tulajdonította.<sup>1</sup> Eltekintve a legmértéktelenebb, s éppen ezért póruljárt ivótól, a többiek, férfiak és nők, nagy odaadással éneklik az épületes dalt, melynek tartalmáról a feltámasztott kótáskönyv ábrái híven beszámolnak: sült csirke, kolbász, korsó, pohár stb. szerepelnek a hangjegyek helyén. A kép tárgyát a Szépművészeti Múzeum 1924. évi katalógusa Farsangi jelenetnek határozza meg; hogy azonban ez a tárgymeghatározás nem egészen helytálló, s hogy itt valami különleges motívummal van dolgunk, azt a cím után tett kérdőjel is sejteti.

Hieronymus Bosch két imént tárgyalt kompozíciója nagymértékben valószínűvé teszi azt, ami pusztán a kép szemlélete alapján s a fentebb előrebocsátottak nélkül szinte lehetetlennek tűnik, hogy t. i. itt is bizonyos vallási vonatkozású szatirával van dolgunk.

Ezt a valószínűséget teljes mértékben megerősíti a Nagler által Johann Conrad Klüpfellel azonosított J. C. K. monogrammistának egy 1620 körül készült rézmetszete (75. kép),<sup>2</sup> mely lényegében a budapesti képet adja vissza, csupán annak bizarr tartalmi elemeit hangsúlyozza még inkább. A csak egyik oldalán nyomtatott lap valószínűleg mint röpirat jelent meg, s a metszettel legszorosabb kapcsolatban lévő szövege így szól:

Wir haben so Ein Edel gesang  
Wir singen Noten klaffter lang  
Der Dicken Auch So viel Eben  
Das Jederman thut sich weg geben  
Der haussknecht mit den Besen  
Muss die Noten zusammen lesen.  
Hier zu den gutten man Saufttag  
Trinckt das man vns davon Drag

<sup>1</sup> Ludwig Baldass: Unbekannte niederländische Bilder in Wien und Budapest. «Jahrbuch des Kunsthists. Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege» XI. Wien 1917. S. 11 f.

<sup>2</sup> G. K. Nagler: Die Monogrammisten. Bd. III. München 1863. S. 863.





76. KÉP. MAERTEN VAN CLEVE.  
(Budapest, magántulajdon.)

Suchen dan in der Magd-Kammer küchlein  
 So giebs über ein Jar Mulich Schreylein  
 Bring her ein Cratholischen wein  
 So Sich verlast Auff sein gütte Fein  
 Ich muss geschwind Auss Sturtzen  
 Es werden mir Sonst die Furtzen  
 Vnd die Koppen Oben vnd hinden  
 Mir den Auss blass verbinden  
 Ede hibe lud Sauffts Spilts hurts  
 Seyd aber nur nicht lautherus.

Újból a mértéktelenség az a vád tehát, mely a budapesti képen szatirikus alakban szembefordul a katholicizmussal. Talán a változott idők magyarázzák, hogy a támadás ezúttal nem olyan nyíltan történik, mint pl. Hieronymus Bosch művein. Maerten van Cleve barátok és apácák helyett parasztokat szerepeltet s legfőljebb férfialakjain emlékeztet néhány vonás a szerzetesekre. Képünk keletkezése idején, a XVI. század harmadik negyedében, a spanyol inquizíció által támogatott ellenreformáció legalább is Flandriában már lehetetlenné tett minden nyíltabb támadást a római egyház ellen.

Felmerülhet az a kérdés, vajjon a budapesti kép nem akart-e pusztán egy dorbézoló társaságot ábrázolni, minden felekezeti vonatkozás nélkül, s a vallási szatira értelmét nem csak a metsző, illetve a röpirat szerzője kapcsolta-e a metszetben sokszorosított kompozícióhoz? E lehetőség azonban mindjárt megdőlt, ha megfontoljuk, hogy Maerten van Cleve minden lényeges mozzanatban szorosan ragaszkodott a Hieronymus Bosch-féle, kétségtelenül egyházi vonatkozású östípushoz, aminek bizonyossága, hogy részleteket is átvett onnan, mint pl. az érthető okból elforduló alakot, a kótáskönyvet és a borjúlábat. A német gúnyvers szerzője ezek szerint mindenben a flamand festő intencióinak megfelelően értelmezte a kompozíciót.

Ugyanez a durva cinizmus jellemzi Maerten van Clevenek egy másik képét, mely történetesen szintén Budapesten van, ahol az Enyedi Lukács-féle gyűjteményből Dr. Pogány Kálmán tulajdonába került (fa, 51×70 cm; 76. kép). Amint itt egy kisebb arányú, de annál vaskosabb tréfákkal élénkített parasztlakodalom utolsó aktusánál a papnak öltözött szereplő miseingben a nászágyat felszenteli, ez a kép a drasztikumnak és a szatirikus tekintélyrombolásnak végső határát jelzi.

Érdekes, hogy ezentúl, vagyis a századfordulótól kezdve, úgy a flamand, mint a holland festészetben a hitviták, s általában a vallási





ellentétek hatása alig játszik szerepet. Németalföld két legnagyobb művészegyéniségének szemében a hitújítás által teremtett helyzet már nem rejt problémákat. Rubens művészetében az ellenreformáció diadalmi harsonái szólnak; Rembrandt tökéletesen egyéni világszemlélete a protestáns szellemiséget kialakító tényezők közé tartozik. Ők ketten kristályosodási pontok, s mint ilyenek, minden belső mozgalmasságuk mellett is, egy tekintetben, vallási meggyőződés dolgában, kételyeken, vitákon és küzdelmeken felül állnak. Kivételes jelenség, midőn 1614-ben Adriaen van de Venne a római egyház és a protestantizmus antagonizmusát ismét a festészet témakörébe vonja, mégpedig úgy, hogy éppen ez az ábrázolás a legbeszédesebb dokumentumok egyike. Az amsterdami Rijksmuseumban lévő képének tárgya: A lelkek halászata.<sup>1</sup> Széles folyón több bárka úszik, bennük dominikánus barátok és protestáns prédikátorok, akik hálókkaal fogják ki az ártól elragadott embereket, míg a partokról sűrű tömegek nézik a lélekmentők versengését.

Az az óriási terjedelmű, bár rendkívül heterogén tárgykör, melynek itt néhány példáját láttuk, két évszázadon át fejlődött, hatott, rombolt és épített. Nagy szellemtörténeti fontossága indokoltá tenné behatóbb vizsgálatát és összefoglaló méltatását.

*Pigler Andor.*

<sup>1</sup> Repr.: A. Bredius: Les chefs-d'oeuvre du Musée Royal d'Amsterdam. p. 156 utáni tábla.

## ADATOK A RÉGI PESTI KÁLVÁRIA TÖRTÉNETÉHEZ.

Bruno Grimschitz a budapesti barokk emlékek ezen egyik leg-szebb alkotásáról írt tanulmányaiban (Henszlmann Lapok 4. sz., majd az Archæologiai Értesítő LXII. kötetében) az eddigi köztudatban élő, de teljesen téves Johann Bernhard Fischer von Erlach-hagyomány-nal szemben egy sokkal elfogadhatóbb művészi kört jelölt meg a művészettörténeti kutatás számára azáltal, hogy az ugyancsak nagyhíré Johann Lucas von Hildebrandt személyében látja a kálvária igazi mesterét. Az ő szerzősége mellett hoz fel meggyőző érveket és sorakoztat fel analógiákat, melyek alapján a következtetések láncszemei mind nagyobb bizonyossággal utalnak arra, hogy itt egy eddig ismeretlen hildebrandti alkotással állunk szemben. Azonban az emlékmű-nek 1711-ben, vagy a közvetlen utána következő években való keletkezését a további kutatás révén már is nem tarthatjuk elfogadhatónak; s bár J. L. v. Hildebrandt korai magyarországi szereplése s a korai alkotásait jellemző azonos stílusbeli sajátságok egybevetése közelebb vinnének a művészeti probléma megoldásához, mégis mint puszta feltevéseket, a hildebrandti szerzőséggel együtt el kell ejtenünk. Ugyanis az eddig felhozott adatok korrektúrája (Obilics levéltári közléseinek hitelességét Grimschitznek nem állott módjában ellenőrizni) és az újabb levéltári eredmények alapján, most már megkísérelhetjük a kálvária alapításának körülményeit, felállításának idejét s a művészi kört közelebből meghatározni, miáltal a kombinációk egy sokkal szűkebb keretben mozgó lehetősége, de biztosabb perspektívája nyílik meg a hazai művészettörténet számára. Nem lehetetlen, hogy a kálvária kérdésének teljes tisztázása sok más, a magyarországi emlékek köréből vett és függőben maradt probléma megoldásához fog vezetni.

Ha a Grimschitz által felhozott 1732-es *canonica visitatió*t vesz-szük kiindulási alapul, feltűnő, hogy ezen időig felépült pesti kápol-



nák leírásában kálváriánk egyáltalán nem szerepel.<sup>1</sup> Csak a felsorolást követő fejezet néhány sora említ egy kálvária-hegyet, melyen szentmisék tartására kérnek engedélyt. A *mons calvariae* tehát itt nem egy felépített (*aedificatus est*), hanem egy felállított (*erectus est*) — amint egyes vidékeken még ma is látható — egy vagy három kereszttel megjelölt kálvária-hegy lehetett, melynek felszentelt kápolnája nem volt és ezért kérték az engedélyt. A kálvária alapítójaként egy bizonyos özvegy van megemlítve, aki azonban nem lehetett pesti polgár, mert különben nevét feljegyezték volna s így nem is azonos Schwartz Anna Mária, a sokkal későbbben épült kálvária igazi megalapítójával, kinek 1711-ben épített és felszentelt halotti kápolnáját ugyanezen *can. vis.* az alapító nevének, a kegyeletes szándék indítékának, az építkezés idejének és a fundációk feltüntetésével ír le.

Következtetésünket teljesen igazolja a leánynéven is ismert Wistner Anna Máriának Schwartz János György vendéglőssel 1724 febr. 22-én kötött házassági szerződése.<sup>2</sup> (Ez már második házassága, mert előbbi férje Wachinger Lőrinc volt.) Az ekkor felvett leltár az ingóságok felsorolását a következőképpen kezdi meg: «und zwar Bahren geldt so ihr gehörig war, seye nichts vorhanden gewesen, ausser denen jenigen 900 fl. so ihr die verstorbenen Vasszieherin zu ofen Anna Weissin zum genuss ad 10 jahr geben, wovon eine helfte ihr eügens seyn, demnach aber sie die andere helfte ad pias causas anwenden solle, und zwar mit dem vorschlag auf einen Berg Calvari allhier zu Pest, weillen ohne das keiner dahier wäre...» (Budának és Óbudának már ekkor volt kálváriája.)

Az adakozásairól és alapítványairól közismert jámbor életű budai polgárnő, Weiss Anna adta tehát a gondolatot és így csakis ő lehetett az a bizonyos özvegy, aki kijelölte a kálvária-hegyet s a különben nem nagy összeget jelentő 450 frtból arra egy szerény kivitelű emléket emeltetett, azt, melyet az 1732-es *can. vis.* említ meg. Ezen, mondjuk első kálváriának felállításával az alapító valóban Schwartz Annát bízta meg, kivel személyes érintkezésben állott — mert mint vendégfogadás, annak budai szőlőiből vásárolhatta a bort — s kinek vallásos érzületét a halotti kápolna alapítása révén

<sup>1</sup> Fővárosi levéltár: Ad Intim. a. a. 3547. sz.

<sup>2</sup> U. o.: Pesti hagyatéki iratok. a. a. 190. sz.

maga is jól ismerte; de Schwartz Anna M. itt csak egy kegyeletes szándék végrehajtója, nem pedig alapítója volt. Miután Weiss Anna 1719 dec. 27-én halt meg,<sup>1</sup> az általa hagyományozott összeg haszonélvezetének időtartama 1729-ben járt le. S ha mégis feltesszük, hogy Schwartz Anna M. már sokkal előbb teljesítette az alapítónő végrendelezését, akkor is csak férjhezmenetelése idejét vehetjük terminus post quem-ként a kálvária felállítása számára. Sorsa csekély művészi értékénél fogva azonban minket közelebbről alig érdekelhet s csakis a reávonatkozó adatok fontosak számunkra, mert most már teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy Pesten 1724 előtt még semmilyen kálvária nem állhatott.

A Spitzlkrämerin néven ismert Schwartz Anna M. második házassága azonban nem volt boldog s az 1725-ben történt végzetes családi tragédia súlyos bűncselekményként nehezedett lelkére.<sup>2</sup> A különben békés és szelídlelkű nő civakodás hevében — bizonyára önvédelemből — megölte urát s ezért életfogytiglani börtönre ítélték. Kívánságára a pálosrend kolostorába zárták s ott a bűntudat lelki szenvedéseitől megtörtén, mélységes bűnbánattól vezetve elhatározta, hogy tekintélyes vagyonából egy nagyságban és külső formában is egyedülálló, nagyobbyszerű kálváriát fog építtetni a régi kisebb helyett s ennek megvalósítását élete egyedüli és legszentebb feladatának tekintette. 1739 szept. 17-én bekövetkezett halála előtt<sup>3</sup> ugyanazon év május 21-én és július 15-én kelt végrendeleteiben<sup>4</sup> még csak «mein gedachte Calvary-Berg»-ről beszél, melynek felállításáról és fenntartásáról ingatlanságok és egy bizonyos alaptőke hátrahagyásával gondoskodott, amit a pesti belvárosi plébániatemplom a városi tanács ellenőrzése mellett vett kezelésbe. Az új kálvária, Schwartz Anna M. alapítása, 1739-ben még nem került kivitelre — hiszen ennek legnagyobb akadálya az 1740-ig pusztító és a város életét megbénító pestisjárvány volt — s csak a vezeklő nő távozni készülő lelke előtt lebegett, mint a krisztusi fájdalom dicsőítésére s Isten végtelen irgalmasságának emelt gazdag engesztelő ajándék gondolata.

Az alapító halálával a kivitel nagyon lassú lépésekben haladt a megvalósulás felé. Ennek okát főleg abban kell keresnünk, hogy

<sup>1</sup> Budai vízivárosi plébánia: Halotti anyakönyv.

<sup>2</sup> Főv. Lev. pesti tanácsí jegyzőkönyv. 1725 szept. 7, 11, 17., okt. 23, 1726 okt. 8

<sup>3</sup> Liber defunctorum Eccl. Paroch. Pesthiens.

<sup>4</sup> Fővárosi levéltár: Pesti hagyatéki iratok. a. a. 446. sz.



az alapítványt, melynek nagyobb része házban, majorságban és szőlőben volt meghatározva, előbb értékesíteni kellett, hogy a meglevő tőkéhez csatolva, amit kamatoztattak, elegendő összeg álljon a költségek s a fenntartás fedezésére. 1744-ben a városi tanács a plébánossal egyetértve elhatározta, hogy nyilvános árverést hirdet s a legtöbbet ígérőnek átadja az ingatlanokat.<sup>1</sup> Szándékukat bejelentették a pesti vikáriusnak, kérve beleegyezését és felhatalmazását, amit meg is kaptak.<sup>2</sup> Az eladások és telekkönyvi átírások majdnem egy évet vettek igénybe s most már a városi tanács is kifejezte azt az óhajtát, hogy a kálvária ügyét a végrendelkező akaratának megfelelően szeretné dűlőre vinni. Erélyesen fölszólítja Pauer János Gy. templomatyát, hogy a kölcsönre kiadott pénzeket mennél előbb hajtsa be kamataival együtt.<sup>3</sup> Ez természetesen nem ment simán s csak a város szigorú rendelkezéseinek tudható be, hogy akár végrehajtások és betáblázások árán is, végre sikerült az alapítvány ügyét rendezni. Az anyagi kérdés megoldása az alapító utolsó kívánságának teljesedését jelentette; s maga a város vezetősége is egy lelkiismeretfurdalástól szabadult meg, amikor 1746 május 25-én Pauer templomatyja bejelenti a tanácsnak, hogy a kamatok összegéből megkezdheti a kálvária felépítését.<sup>4</sup> Az előkészítő és alapozási munkálatokat 1746-ban csakugyan megkezdték s a következő évben — a kamatpénzek kiapadása miatt egy kis megszakítással — már az építkezést folytatták. A városi tanácsnak az építés folytatásáról szóló 1747-i rendelkezése igen fontos számunkra, mert ekkor jelentik be a bemutatott kálvária tervének elfogadását. («Es ist producirt worden der entwurf des Calvary-Bergs, wessen abriß approbirt. Weillen aber das Interesse nicht sufficient ist, zu Ausführung dieses gebäus, hingegen stehen zu lassen das gebau schädlich wäre, als wird herr Kirchen Vatter von dem Capital etwas dazu nemen, doch aber das in künftigen zeiten von den fallenden Interessen das Capital widerum ersetzt werde.»)<sup>5</sup>

A befejezés 1749 tavaszán történt, amikor a templomatyja benyújtja a számadásokat s a kálvária ügyének további vezetése alól,

<sup>1</sup> U. o. pesti tanácsi jegyzőkönyv 1744 febr. 8. és ápr. 8.

<sup>2</sup> U. o. Missiles. a. a. 1945. sz.

<sup>3</sup> U. o. pesti tanácsi jegyzőkönyv 1744 ápr. 8, jún. 26, aug. 7. 1744 szept 16, okt. 2. 1745 jan. 25, 27, febr. 3, május 17, 21, jún. 14.

<sup>4</sup> U. o. p. t. jkv.

<sup>5</sup> U. o. 1747 ápr. 21.

miután megbízatása véget ért, felmentését kéri.<sup>1</sup> Végleges befejezéséről azonban még most sem beszélhetünk, mert vagy az anyag silánysága, vagy pedig más valami technikai hiba folytán 1752 őszén Lorber, az új templomatyja utasítást kap, hogy a kálváriát további károktól megóvando, a burkolási munkálatokat másképpen kell elkészítenie. (Valószínűleg a lépcsőzet és a terraszc rongálódott meg.)<sup>2</sup> 1753-ban veszi kezdetét a hívők ájtatos látogatása s ugyanekkor telepedik le az első remete, Joachim, ki önként vállalja a kálvária őrzését, gondozását. Ennek a most már teljesen kész kálváriának első részletes leírását adja az 1756-ban megtartott egyházi látogatás jegyzőkönyve, melyet Batthyány József gróf, a későbbi hercegprímás vett fel.<sup>3</sup> Megjegyezzük, hogy itt a terraszt koronázó szoborcsoporthól csak három keresztről van említés, a többi mellékalakok nélkül (melyeknek leírását egy jóval későbbi, az 1822-es can. vis.-ból tudjuk meg) s így a teljes drámai kompozíció keletkezését, mely a díszes alapépítményhez méltóan, kiválóbb helybeli mester vésője alól kerülhetett ki, mint plasztikai meggazdagodást, egy pár évvel későbbre kell helyeznünk.<sup>4</sup> És csak 1759-ben, amikor mind nagyobb tömegek zarándokoltak a kálváriához, különösen a nagybőjti napokban, az akkori piarista házfőnök és belvárosi plébános, Linkiss Antal, hogy a hívők buzgalma még jobban erősödjék, a kápolna felszentelésére és misék tartására kért engedélyt a nagyszombati érseki helynöktől.<sup>5</sup>

A kálvária szépsége annyira megnyerte a buzgó hívők tetszését, hogy szinte egymással versenyezve ajándékoztak és hagyományoztak kisebb-nagyobb összegeket a tetemesen megnövekedett kálváriaalap részére. Mind többen és többen kérték végrendelkezésükben utolsó óhajként, hogy a földi szenvedésektől megváltott és kihűlt testük ott pihenhessen a szépséges kálvária közelében. A kálvária további fényének és szépségének emelése érdekében azonban nemcsak a polgárság, hanem maga a városi hatóság is nagyban hozzájárult. 1773-ban elrendeli, hogy Isten nagyobb dicsőségére díszes vasrácsot kíván

<sup>1</sup> U. o. 1749 febr. 12. és márc. 21.

<sup>2</sup> U. o. 1752 okt. 19.

<sup>3</sup> U. o. Ad Intím. a. a. 3547. sz.

<sup>4</sup> Egy 1825-ben készült leltár szerint a szobrok még helyükön állottak. (Főv. Lev. Int. a. m. 779.)

<sup>5</sup> Acta veteris arch. Intr. Tyrnaviens. 57. sz.



készíttetni, de nem a kálvária-alapból, hanem tekintettel a polgárság nemes érzületére és a cél üdvös voltára, önkéntes adományokból, melynek gyűjtésével Weinreich Fülöpöt, a kálváriának akkor már harmadik remetét bízta meg.<sup>1</sup> Az értékes és művészi vasrácsozat Mayer József és Miller János pesti lakatosmesterek remekműve, melyet 2478 frtért készítettek el,<sup>2</sup> 1780-ban került helyére s Mayer János kőfaragómester, azonos nevű fiával együtt ugyanekkor 90 frtot kapott a megerősítési munkálatokért.<sup>3</sup>

És Pestnek mindenkori büszkesége, alig egy pár évtizedes mult után szintén áldozata lett II. József önkényes rendelkezéseinek; kápolnáját bezárják, belső felszereléseitől megfosztják s több mint 10,000 frtnyi vagyonát felső utasításra a józsefvárosi templom építésére fordítják.<sup>4</sup> Az egek Urának bemutatott egykori engesztelő áldozat, egy szenvedő nő isteni megbocsátást könyörgő lelkének felfelétő architektonikus zsolozsmája, elhagyatva, elhanyagolva, a mulandóság jegyében lassanként megindul a pusztulás felé. Vasrácsdíszét meglopják, szobrai letöredeznek, eltűnnek, s városrendezési hivatkozással 1894-ben lebontják. Ma az epreskerti művésziskola sűrű fáinak közé rejtve mutatja még megmaradt bágyadt és csonka szépségét, várva megértő időkre, amikor irányító körök a mult művészi emlékeinek ezen legszebb gyöngyét ismét belekapcsolják a főváros szépségét emelő alkotások sorozatába.

\*

Ezen adatok alapján a «kivételes erejű alkotó egyéniségre» utaló kálváriának, melynek művészi kvalitása első helyen áll a hazai barokk emléktanyagunkban, 1746–47-re tehetjük keletkezését. Ekkor épült fel és kapta azt az alakját, amint azt ma is láthatjuk. De a felállítás idejének ilyen eltolódása után senki előtt sem lehet többé kétséges, hogy kálváriánk J. L. Hildebrandt nevével, mint tervező művésszel, nem hozható kapcsolatba. S ha már az eddig feltárt szűkszavú levéltári adatok a szerző kilétét illetőleg éppen úgy cserbenhagynak, mint sok más jelentős emlékünknél, egy rövid vázlatban kíséreljük

<sup>1</sup> U. o. Missiles, a. a. 5329. sz.

<sup>2</sup> U. o. Intim. a m. 799. sz.

<sup>3</sup> Józsefvárosi templom számadásai.

<sup>4</sup> *Miskovits Ferenc*: A kálváriahegyi kápolna vagyonának a vallásalapból való kiadása a józsefvárosi templomépítés részére. A kálváriahegyi kápolna lebontása és tulajdonjoga. Egyházközségi Tudósító. 1927, 3. és 4. számok.

meg a kálvária egészen újszerű megfogalmazásának fejlődési útvonalt és hatását kijelölni, kutatva, hogy mily ösztönadó munkaképek irányíthatták ismeretlen mesterünket, kit Grimschitznek az emlék



77. KÉP. A ZOBORHEGYI KAMALDULI APÁTSÁG TEMPLOMA.  
(Részletfelvétel a Nemzeti Múzeum kéziratárának eredetijéről.)

formaszépségét elemző s a stílusbeli egyezőségeket kiemelő tanulmánya alapján hajlandók vagyunk a hildebrandti iskola körébe utalni.

Kálváriánk gyökérszálai visszanyúlnak azokhoz a lépcsőfeljárók-



hoz, melyek törésekkel, hajlásokkal fokozatosan emelkedve, templomok és kastélyok homlokzatának magasan fekvő bejáratához vezetnek fel. Ez a középtengelyt hangsúlyozó mozgalmas, szabadabb térforma nemcsak a homlokzat nyugalmit bontja fel hatalmas architektónikus dekorációként, hanem kétoldalú kitárt karjával kapcsolatot teremt a természet való tere és az épülettömb zárt ideális tere között. Tipikusan barokk gondolat, melynek számos példái közül kálváriánkhoz legközelebb álló képviselője a Jean Baptiste Mathey művészi ötletekkel gazdag alkotása, a Prága melletti Trója-kastély feljárója (1685).<sup>1</sup>

Hazai talajon leegyszerűsített formájában jelentkezik az aszódi Podmaniczky-kastély lépcsős erkélyében, mely most már a legközvetlenebb kapcsolatba hozható kálváriáinkkal. A helység közelsége és a felépítés idejének egyezése bizonyítja legjobban a közös formakincs kölcsönhatásait.

Kálváriánk épülettől független, szabadabb alakjának megelőző és közvetítő állomásaként tekinthetjük a nyitramegyei zoborhegyi kamalduli apátság hegyoldalra épített hatalmas kiterjedésű feljáróját.<sup>2</sup> (77. kép.) Itt a ballusztráddal övezett lépcsőzet egy erősen hullámzó falfelülettel bíró, pillérekkel és fülkékkel tagolt terrasz tetejére épített, köröskörül nyitott kápolnához vezet fel. A koncepció, melynek festőiségét még jobban emelik a hegyoldal fáin és házikói, középső részében J. L. v. Hildebrandt bécsi Schönborn-palota kertjének árkaDOS barlangjával mutat, természetesen csak szellembeli kapcsolatot, mert a természettel kötött koncesszió más szerkezeti megoldást követelt. Sajnos, ma már nyomait sem találhatjuk meg a valamikor díszes feljárónak s csakis a Nemzeti Múzeum kéziratárának egy kissé gyakorlatlan kéztől eredő, de egykorú vízfestménye alapján tudjuk szépségét rekonstruálni.

S ha további nyomok és összefüggések után kutatunk, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy minden analógiakeresés mellett az e korban divatozott főúri kastélyok parkjában elhelyezett pavillonok, gloriettek, árkaDSorok és terraszok, melyek tisztásokra, fasorok végéhez s halmok tetejére épültek, rejtett rugói lehettek annak a művészi felfogásnak, mely kálváriánkat is megtermékenyítette. Hiszen mind-

<sup>1</sup> Morper J. J.: Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey, 1927.

<sup>2</sup> Az apátságot Jaklín Balázs nyitrai püspök alapította 1690-ben. Templomát 1693-ben kezdték építeni.

ezek tüneményyszerű, kecses, áttört, szeszélyes és ötletes, a szerkezeti törvényekkel játszó alkotások voltak s csak a természet tájképi gazdagságát emelték, vagy pedig kulisszaszerű háttérrel képezték a rokokóvilág pompázó ünnepélyeihez, pásztorjátékaihoz, illuminációihoz. Alig fogunk tévedni, ha a Grimschitz által hangsúlyozott anorganikus formaadásnak, mely vonalhatásokban, az anyag zártságától szabadulni akaró áttörésekben s a szerkezeti elemek hiányában mutatkozik legszembeütőbben, részben itt keressük elfogadható magyarázatát. Kálváriánk szabad, könnyed, játékos, felépítésében már rokokós jellege mutatja legjobban, hogy dacára vallásos rendeltetésének, a kor szellemi áramlatainak hatásait, az életörömszülte világias formanyilatkozást, nem tudta elkerülni.

A teljesen újszerűnek tetsző elgondolás alapmotívuma, a felépítés konstrukciója kálváriánkban, bármennyire is formavilágát nagyjában körülhatároló mintaképek és hatások közvetítésének eredménye, hazai talajon érlelődött ki egy új kálváriatípussá. A megfogalmazás magját minden dísz és architektónikus felbontás nélkül legkorábban megtaláljuk az 1726-ban épült váci kálvária szinte erődszerűen kiképzett formájában, melynek síma, körbenfutó falában árkádnívások helyett a stációk fülkéi sorakoznak fel. Nagyon valószínű, hogy a tervezőművész a megbízó kívánságának tehetett eleget, amikor nagyjában ezt a közelsége miatt nagyon is ismert, de nehézkes, még ki nem fejlesztett koncepciót tartotta meg zseniális tervének kivitelére. Az új kálváriamegfogalmazás mindjobban általánosabb lett s később mintaképül szolgált a Grassalkovich Antal gróf intenciójára felépült díszes gödöllői<sup>1</sup> és a még későbbben keletkezett egyszerűbb mogyoródi kálváriához is.

Ha a XVIII. század első felében Magyarországon működő ismert-nevű barokk mestereket vesszük sorra, úgy egyet sem fogunk találni, akit akár alkotásai, akár helyi vagy személyi kapcsolatok révén vonatkozásba hozhatnánk emlékünkel. Még legjobban, egy feltételezett önálló korai szereplés alapján Franz Anton Hillebrandt személye jöhetne számításba, a későbbi magyar királyi udvari kamara legfőbb építész, aki nemcsak Balthasar Neumann művészetét, hanem Johann Lukas Hildebrandt örökségét is magával hozta, közvetítette.<sup>2</sup> Azonban

<sup>1</sup> Réh Elemér: A gödöllői kálvária. Arch. Ért. XLII. kötet, 1928.

<sup>2</sup> Kapossy János: Franz Anton Hillebrandt.



mindaddig, míg a kutatás e téren nem nyújt elegendő támpontot feltevésünkre, az érintett lehetőség nem is lehet probléma számunkra.

Miután a kálvária felépítése nem lehetett elszigetelt jelenség, vizsgálódásunknak feltétlenül az ezt megelőző, vagy közvetlen utána következő eddig még névtelenül szereplő emlékek felé kell irányulni. Itt azonban még rengeteg a tennivalónk, mert a járatlan úton valóssággal tapogatódzásra vagyunk utalva. Hiszen a legtöbb esetben nemcsak a név, de még az építkezés idejének hiánya is megnehezíti a kapcsolatok szálainak összefűzését és egy összehasonlító módszer alkalmazását. Ezért mindaddig, míg a kutatás nem fog újabb adatokat napfényre hozni, le kell mondanunk arról, hogy tévedések elkerülése nélkül oly következtetéseket vonjunk le, melyek mentesek a minden alapot nélkülöző önkényes hipotézisektől. Megérzésünk egyelőre csak az lehet, hogy kálváriánk annak a művészi körnek egyik kiváló képviselője, melynek középpontjában az egykori pálos, ma egyetemi templom áll, vidéki városainkat is megtermékenyítő, szétáradó sugaraival. Tekintve az alkotások különböző formamegnyilatkozását, a szellemi közösség paradoxonnak fog látszani; azonban a könnyed felépítés, az anorgánikus összefűzés, a festői tendencia s a dekoratív elemek, különösen a vonalértékek hangsúlya és egyezése, mint azonos törekvések, feltevésünket támogatják. S hogy kálváriánkkal csak a legjellemzőbb közösségeket említsük, a két karcsú torony sarkain, hol a lebegés és tartás egyformán kifejezésre jut, szintén megtaláljuk a kecses hermapillérek változatát, nemkülönben az oratóriumokon is, ott azonban szétbontva. A finom hajlású, éles metszésű csigavonalas konzolok, a rovátozt kagylók és lecsüngő füzérek mind olyan motívumok, melyek templomunknak is díszítő elemei.

Az egyetemi templom, Budapest legszebb emlékeinek egyike, 1724-42 között készült el (belső díszítései és berendezése csak jóval később fejeződött be).<sup>1</sup> Magasratörő homlokzata, nemes, előkelő arányai, a mérsékelt tagoltság, mint a visszatartott felülethullámváz gyengéd megrezdülései, a keskeny profilok, a dekoráció finom elosztása, s rajzainak tisztasága a szűk utcában csak alig tudnak érvényesülni s helyettük minden figyelmünket a gazdagon díszített bejárat köti le. (78. kép.) Ugyanaz a világias, játékos, festői, derűs pompa jellemzi a kapuzatot is, mint kálváriánkat. De itt már több a testiség és az anyag-

<sup>1</sup> *Saly László*: Az egyetemi templom.



Erdélyi M. felvétele, Budapest.

## 78. KÉP. AZ EGYKORI PÁLOS- (EGYETEMI) TEMPLOM KAPUZATA.

szerűség, sokkal világosabb a szerkezeti részek funkcióteljesítése. Szigorúan a tektonizmus elvén épült fel a remek faragású kapuzathoz készült díszes keret, melynek oldalait önfeledt bájjal éneklő puttokat tartó oszlopok és felső részét pedig ugyancsak puttokat és



vázákat tartó finoman megmintázott csipkézett korlát zárja le. Az erkélyes kiképzés itt csak egy optikai látszat szolgálatában áll, mert mögötte sem ajtó, sem ablak nincsen és éppen az alkalmazott megoldás egy sajátos kettősséget teremtett az épülettet és a kulisszaszerűen, teljesen szervetlenül elébe tolt kapuzat között. Az a benyomásunk, mintha a bejárat egy önálló virtuóz alkotás lenne, mely csak önmagáért készült el s amelyet bármikor elszakíthatnánk háttérétől. Fal és kapunyílás mint architektónikus fogalmazás, a kapuzat mint plasztikai gondolat, egy szellemnek, de két különböző felfogásnak ugyanazon ponton való találkozása. S ha elhagyjuk az oszlopokat, a plasztikai díszeket, a térbeliséget pedig lecsökkentjük s egy ilyen önálló tagot sorakoztatnánk fel többszörösen egymás mellé, úgy nagyjában megkapjuk a kálvária kiterített külső szerkezeti képét. Míg a szépség kritériumát itt a dekoratív pompa, ott dinamikus ritmikai gazdagság adja meg.

Schwartz Anna M., a pálosrend kolostorában maga előtt látta a templom emelkedését, s napról-napra gyönyörködhetett szépségének kibontakozásában. A földi szenvedésektől és a bűntől szabadulni akaró lelkét nem is tölthette be más vágy, mint egy hasonlóan kegyeletes emlékekkel áldozni Isten végtelen irgalmasságának. Szándékáról beszélgethetett a rend tagjaival, akik kívánságát bejelentették a városi tanácsnak, mert ez kezelte a magára maradt vagyont s erre az elgondolt kálváriára hagyta még el nem osztott és értékesebb vagyonát. S amikor a város minden rendjéről egyformán gondoskodott végrendeletében, a pálosok ezenfelül még legszebb szőlőjét is megkapták, talán hálás adományként a szép terv ügyének felkarolásáért.

Egybevetve a helyzeti lehetőségeket, a stíluskritikai párhuzambaállítás és az időbeli kapcsolatokat, bár feltevésekből indultunk ki, mégis nem fogunk tévedni, ha az egyetemi templom építésében látjuk a kálvária mesterét is.

A templom és a kálvária nem maradhatott minden hatás nélkül; akár egyazon mestertől, vagy követőjétől származik a pálos-templom közelében épült kisebb emeletes palota, mely a mai Kaas Ivor-utca ro. sz. háznak felel meg. (79. kép.) A ház már sokkal előbb, a XVIII. század első tizedében keletkezett, de homlokzatának, különösen kapuzatának mai alakját csak a pálos-templom belső díszítésének idejében, az 50-es évek végén kaphatta. Motívum- és felfogásbeli közösség fűzi a tárgyalt két nagyszerű pesti emlékhöz. Síkszerű megoldása még

nagyobb teret enged a felfokozott, élénk, szökellő, rokokós dekoráció játékanak, mely éppen gazdagságával adja meg a középhangsúlyt.

Rokonságot és távolabbi hatásokat most már nem lesz nehéz tovább követni. Amint a romokból felépült Buda és Pest a XVIII. század első felében mutatja legnagyobb virágzását, az ugyancsak törökdúlta primási város, Esztergom is a század közepén kezdi meg



79. KÉP. A KAAS IVOR-UTCA 10. SZ. HÁZ KAPUJA.

rohamos fejlődését. Bottyán kuruc-generális palotája <sup>1</sup> mellett a hét-éves háború egyik daliás alakja, Török János tábornok a század fordulójában építteti fel nemesi kúriáját, a mai vármegyeházát. (80. kép.) Az egyetemi templom kapuzatával való szellemi és kiviteli megegyezés, mely még a részletformákra is kiterjed, itt olyannyira meglepő, hogy

<sup>1</sup> 1684—1698 között épült. 1750 körül felső része leégett s 1773-ban, amikor újból helyreállították, kapta rokokós díszait. *Kemény Lajos*: A városháza «Esztergom» 1928 júl. 15.



nemcsak a hatást, hanem ugyanazon mestert kell benne feltételeznünk. Az erkélyes kompozíció már sokkal szervezettebben illeszkedik az épület homlokzatához s harmonikus egységet ad az egész középső résznek (81. kép.). Igen sok rokonvonást találunk benne a bécsi Schönborn-



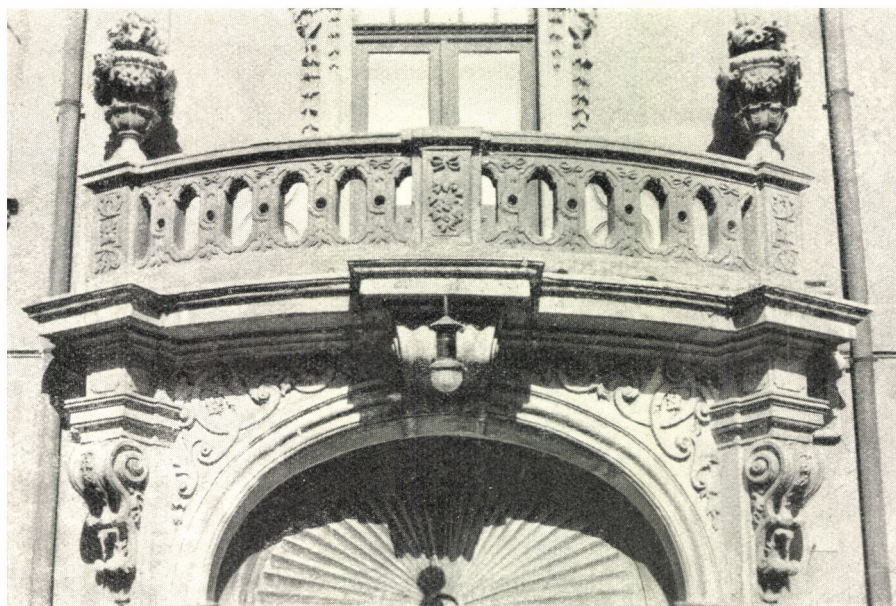
80. KÉP. AZ ESZTERGOMI VÁRMEGYEHÁZ KAPUZATA.

palota (Laudongasse) még át nem alakított középső részével, amint azt S. Kleiner egyik metszete mutatja.<sup>1</sup> Gyönyörű emléke a századközepi magyarországi kapuzatoknak, mely úgy hat, mint egy archi-

<sup>1</sup> Közli Bruno Grimschitz: Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725.

tektonikus felfrissülés, telve légies könnyedséggel, vibráló gazdagsággal, a nélkül, hogy bizarrnak vagy túláradónak tűnne fel.

Tőle nem messze van a Jókai Mór-utca 1. sz. ház szinte relief-szerű s már klasszicisztikus igazodást magában rejtő vonaldíszes kapuja, mely ismét egy láncszeme annak a fejlődési folyamatnak és folytonosságnak, mely hatásokban, időben és szellemben ezen emlékeket összefűzi egymással. (82. kép.) E kapuzatok, mint általában e kor hazai emlékei, nem a főúri pompaszeretetnek, a hatalmi öntudatnak és



81. KÉP. RÉSZLETFELVÉTEL AZ ESZTERGOMI VÁRMEGYEHÁZ KAPUZATÁRÓL.

színpadias káprázatnak monumentális megnyilatkozásai, hanem az egyszerű, de jobbmódú polgárias, városias életnek közvetlenebb művészi megnyilatkozásai. Itt a dekoráció nemcsak a tér- és formakitöltés szerepét tölti be, hanem a rejtett szépségnek, a bájnak lesz hangulati kísérője.

Ugyanezen csoporthoz tartozónak mondhatjuk még a nagytétényi kastélyt is, azonban nem a maga teljességével, hanem csak szélesen elterpeszkedő erkélyes kapuzatával. A pálos-templom kapufantáziája itt kapcsolódik legjobban a kálvária festői térdinamikájához. A kastély részletező leírásába nem bocsátkozhatunk mindaddig,



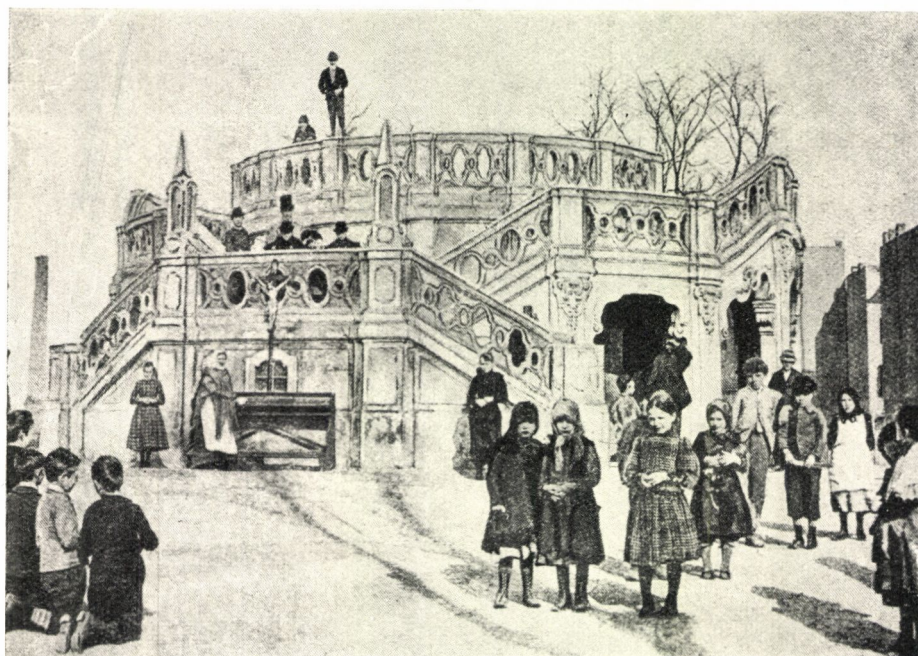
míg elfogadható adatokkal nem rendelkezünk; mert építésének története a lehető legzavarosabb s az épület, a hozzá tartozó parkkal együtt, a legkülönbözőbb korok hozzáépítéseinek sokszor naiv, de ötletes megfogalmazása. Egységes kompozícióról itt nem is lehet szó; aszimmetria, kiegyenlítetlenség, szeszélyes összefűzések találhatók



82. KÉP. AZ ESZTERGOMI JÓKAI MÓR-U. I. SZ. HÁZ KAPUJA.

s csakis a középső rizaliton végig futó erkélyes kapuzat menti meg az épületet a szétesés veszélyétől. (Az oldalszárnyakat összekötő fedett, árkádos erkély későbbi toldás.) Kár, hogy a kastély falának egyébként mérsékelt tagozásával és díszítésével szemben erősen hangsúlyozott lendületes, széles terraszszerű kapuzatnak oszlop- és pillérsoros kiképzését a felfutó növényzet teljesen eltakarja szemünk elől. Vizsgálódásunk szempontjából mégis legfeltűnőbb a ballusztrádos erkély-

nek kálváriáinkkal való motívum- és ritmusbeli megegyezése. Itt is, mint a kálvárián eredetileg, szakaszonként váltakoznak a törtvonalú és óválisan keretezett ballusztrádnyílások. (83. kép.) Még tisztábban látjuk a párhuzamot, ha arra a hullámzó vonal- és formavezetésre, arra a festői architektónikus szabadságra gondolunk, mely kálváriánk kifejezés módjára is annyira jellemző. Viszont a fal elé állított pillérek, a féloldalra előre tolt oszlopok és azoknak csoportosítása, a konzolok és



83. KÉP. RÉGI FELVÉTEL A PESTI KÁLVÁRIÁRÓL A LEBONTÁS ELŐTT.

kísérő díszek, a pálos-templom kapuzatával állanak szoros kapcsolatban. S ha stíluskérdésben találunk is némi eltéréseket úgy a kálváriától, mint a pálos-templomtól, ez lehet egy fejlődési foknak, de nem az időnek és hatásoknak differenciája. A kastély mai alakjának kiképzése tehát, nem pedig keletkezése, a 40-es évek végére tehető, amikor a gödöllői kastély építését már befejezték.

Bármennyire merésznek tűnjék is a kombináció, a gödöllői kastélyban, mely 1745-ben készült el,<sup>1</sup> ugyanazon művészi körnek, a hil-

<sup>1</sup> *Odobenyák Nep. János: Gödöllő hajdan és most. 1875.*



debrandti szellem követésének előkelően finom, kecses hajtását kell látnunk. Nem tartjuk lehetetlennek, hogy a pesti pálosrend egyik legnagyobb pártfogója, gróf Grassalkovich Antal, ki templomuk építéséhez anyagi hozzájárulását adta, annak befejezése után éppen a templom építőjét bízta meg kastélya tervének elkészítésével. S a folytonossági kapcsolat továbbfűzésében a szálak egészen a budavári királyi palota felépítéséig vezetnek, amelynek F. A. Hillebrandt szerepléséig ugyanis még egy igen fontos megoldatlan problémája van.<sup>1</sup>

\*

Miután az itt csak körvonalaiban érintett lehetőségek, összefüggések és hatások — melyek részletesebb megalapozását egy következő tanulmány számára tartjuk fenn — közös nevezőre vezethetők vissza, a mintegy öt évtizedes ciklusba tartozó alkotások részben szerzője, részben pedig ösztönadó irányítója csakis egy hosszabb időre letelepedett, köztünk élő mester lehetett. A művészi kör centruma Pest volt, s így szellemi vezetőjét a helybeli építőmesterek között kell sejtenünk. A török pusztítás után felépült Pestnek, a pálos-templom építéséig Dobländer Jeromos, Berger János, Hebenstein Ádám, Schelp Péter, Trenker Mátyás és Paur János György voltak építőmesterei. Az egy Pauert kivéve,<sup>2</sup> a többiek szerepléséről alig tudunk valamit s jelentősebb építészeti alkotás is csak egy van e korból, az Anton Erhard Martinelli által épített invalidusok palotája (1716–28).<sup>3</sup> Mivel több emlékünkhöz ehhez a tömörszerű épülethez nem kapcsolódik, egy fejlődési folyamatról nem is beszélhetünk s ezért feltűnő, hogy 1724-től kezdve egyszerre megváltozik a város és környékének képe. Szinte lázasan folynak az építkezések köröskörül, melyek nagyobb arányban a budai királyi palota felépítéséig tartanak. Talán messzemenő túlzásnak fog tűnni megállapításunk, hogy Buda és Pest művészeti kisugárzó erejét egy ember megjelenésétől tesszük függővé, amikor fővárosunk felvirágzása is e korban hazánk fellendülésének általános jelenségét mutatja. És mégis minden körülmény azt látszik igazolni, hogy a XVIII. század huszas éveiben feltűnik egy jelentős mester, kinek művészi képességeit eddig nem ismertük fel.

<sup>1</sup> *Kapossy*: Mária Terézia budavári királyi palotájának tervező mestere, és *Frey*: Csepel-sziget térképe 1728-ból. Arch. Ért. XLII. 1928.

<sup>2</sup> Főműve a belvárosi plébániatemplom hozzáépített hajója a homlokzattal (ép. 1725–40).

<sup>3</sup> A mai városháza.

1724 december 11-én szerzi meg a polgárjogot Mayerhoffer András salzburgi építőpallér,<sup>1</sup> kinek érdekében Khegl Lipót uradalmi intéző ajánló sorokat küld a városhoz.<sup>2</sup> E levélben kiemeli pártfogoltjának érdemeit, aki sok éven át maga vezette Savoyai Jenő herceg ráckevei és baranyavári összes építkezéseit, mely munkáját a legnagyobb gonddal, minden kár és hiba nélkül végezte el. 1729-ben, Trenker Mátyás halála után már Pest város szolgálatában látjuk mint építőmestert, amikor a céhek testülete, tekintettel 18 évi működésére s az építészetben való jártasságára, a tanács pártoló javaslatára felveszi a város mesterei közé is.<sup>3</sup> Ettől az időtől kezdve neve állandóan szerepel a városi építkezéseknél; úgyszólván ő határozza meg Pestváros esztétikai képét, ő a lelke és irányítója az összes építkezéseknek. S hogy fáradhatatlan munkásságát mennyire elismerték és megbecsülték, legjobban egy 1750-ben hozott tanácsi határozat bizonyítja, melynek indokolása szerint főleg az elkészített sok tervrajzért és másolatokért a mester részére külön tiszteletdíj kiutalását engedélyezik.<sup>4</sup> Mayerhoffer András megjelenését és szerepét kétségtelenül fordulópontnak vehetjük a hazai barokképítészet számára. Egyéniségének, működésének és alkotásainak értékelését a kutatás és a kritikai vizsgálat ugyan még nem tisztázta teljesen, de már az itt közölt adatok alapján is tanulmányunk érdekében igen fontos kiindulási pontot és megállapítást nyertünk a régi pesti kálvária számára.

Johann Lucas von Hildebrandt egyik legkorábbi alkotása, az 1702-ben megkezdett ráckevei kastély,<sup>5</sup> ugyanazon évben alig fejeződhetett be. Ezt látszanak bizonyítani a történeti események, mint a spanyol örökösödési háború, mely jóidőre lekötötte Jenő herceget s főleg II. Rákóczi Ferenc 8 évig tartó szabadságharca. Az ország függetlenségéért fegyvert fogott csapatok 1703-ban már a Duna vonalát is megszállva tartották s így Béccsel az érintkezést állandóan nyugtalanították, sőt hosszabb időn át megakadályozták. Ilyen körülmények között Jenő herceg a kastély építésének folytatására csakis a szabadságharc letörése s az 1711-ben kötött szatmári béke után gondol-

<sup>1</sup> Föv. Levélt.: p. t. jkv. 1724. dec. 11.

<sup>2</sup> U. o. Missiles a. a. 652.

<sup>3</sup> U. o. p. t. jkv. 1726. febr. 11, 1729. márc. 4 és május 6.

<sup>4</sup> U. o. p. t. jkv. 1750. nov. 20.

<sup>5</sup> Ybl Ervin: Savoyai Jenő herceg ráckevei kastélya. Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. III. kötet 1921—23.



hatott. De az akkor már nagyon is igénybevett udvari építész, Hildebrandt, maga helyett valószínűleg a mellette működő s megbízhatónak bizonyult Mayerhoffert küldte le Ráckevére az általa megkezdett építkezés befejezésére. Mayerhoffer a megbízást elfogadja s a nagy pestisjárvány elmúltával, körülbelül 1715 után, megkezdí magyarországi működését.<sup>1</sup> Személyében egy olyan mestert kaptunk, aki nemcsak Hildebrandt iskolájának stílusát, kiváltképpen nemes arányait, a felépítés optikai látszatra való törekvését és a dekoráció eleven életét közvetítette hozzánk, hanem Johann Bernhard Fischer von Erlach-nak lelke mélyében gyökeredző salzburgi örökségét is magával hozta. Ezáltal a két nagy egyéniség művészetének egy oly átértelmezését adta meg, mely nagyban hozzájárult egy váltakozó hagyomány kialakulásához s mely Ráckevétől kezdve a budavári királyi palotáig mindig két táborba osztotta a véleményeket. És már itt kell utalnunk arra, hogy a ráckevei kastély kupolájának alul kiszélesedő, erősen törtvonalú ablakkeretei, sőt az egész kupola felépítése, amint az a Frey által közölt kissé elnagyoltrajzú térképen látható, alig felelhet meg az eredeti hildebrandti tervnek.<sup>2</sup> Ezért hajlandók vagyunk itt oly módosításokra is gondolni, amelyek már Mayerhoffertől származnak.<sup>3</sup>

Nem akarjuk Pest, Buda, Nagytétény, Székesfehérvár, Esztergom, Keszeg, Pécel, Gödöllő, Aszód, Hatvan, Gács, Eger és Kalocsa hildebrandti vonásokat visszatükröztető művészi emlékeit egy elhamarkodott optimizmussal kizárólag Mayerhoffer András nevére visszavezetni, — mert vannak ezek között későbbi alkotások is — de hogy az ország szívében a hatásnak egy ilyen széleskörű elterjedésével találkozunk, ezt nemcsak a hazánkban szereplő bécsi mesterek, hanem most már elsősorban pesti mesterünknek lehet tulajdonítani. S Mayerhoffer András, aki valószínűleg Hildebrandt ajánlatára jött hozzánk, nemcsak maga hintette el az úgyszólván egész századra kiterjedő hatás termékenyítő magjait, — bár hosszú életkora ennek a lehetőségét sem zárja ki<sup>4</sup> — hanem ezt az örökséget átadta fiainak, Jánosnak és

<sup>1</sup> Schneider Iván rekonstrukciós rajzára is ezt az évszámot jegyezte fel.

<sup>2</sup> Frey Dagobert: Csepel-sziget térképe 1728-ból. *Archaeologiai Értesítő* XLII. kötet, 1928.

<sup>3</sup> A ráckevei uradalmi levéltárban Mayerhoffer v. Pesth jelzéssel van egy alaprajz a kastélyról, de ez már valószínűleg mesterünk fiától, Jánostól származik, ki a 70–80-as években — s nem a XIX. században, mint Ybl gondolja — átalakításokat végzett a kastélyban.

<sup>4</sup> Meghalt 1771. augusztus 14-én. *Liber defunctorum Eccl. Paroch. Pesthiens.*

Andrásnak is, akik szintén építőmesterek voltak s így élt tovább köztük az a művészi szellem, melynek első magvetése Ráckeve volt.

Az elfogadhatónak látszó hildebrandti kapcsolat révén, amit kálváriánk egészen új megfogalmazásának szerkezeti könnyedsége, festői törekvése, derűs és a meleg ünnepies pompája s a dekorációk elevenessége csak még jobban megerősít, a körülmények és lehetőségek egybevetése alapján — addig míg írott bizonyítékaink a kérdés eldöntésére nincsenek — Mayerhoffer Andrásban sejthetjük kálváriánk mesterét. Egész természetesnek találhatjuk, hogy a városi tanács a kálvária tervének elkészítésével nem fordult külföldi mesterekhez, hanem a helybeli Mayerhoffernek adta a megbízást, kinek kivételes tehetségéről oly sokszor meggyőződhetek.

Grimschitz az ő értékes megállapításában,<sup>1</sup> ha a kálvária szerzőségének kérdését nem is oldotta meg teljesen, egy olyan határozott irányt jelölt meg a kutatás számára s olyan kapcsolatra hívta fel figyelmünket, amelyen továbbhaladva, reményünk lehet a probléma végleges tisztázására.

Egy régi hagyományról mondtunk le akkor, amikor Fischer von Erlach nevét elejtettük és most lemondunk Hildebrandt szerzőségének varázsáról is. Kálváriánk ezáltal mit sem veszített értékéből, mert benne a vezető nagy művészegyéniségek helyett egy eddig ismeretlen s velünk szorosabb kapcsolatban élő helyi mester alkotóerejét véljük felismerni, aki művészi munkásságával járult hozzá a hosszú rabság után felszabadult nemzet művészi kultúrájának felépítéséhez.

*Réh Elemér.*

<sup>1</sup> Az epreskerti kálvária. L. Henszlmann Lapok. A budapesti kir. m. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének Közleményei. 1927. 4. sz. és Archeologiai Értesítő XII. kötet, 1928.



## AZ EGRI VÁRMEGYEHÁZ KOVÁCSOLT VASKAPUI ÉS HELYÜK A HAZAI ÉS EURÓPAI VASMŰVÉSZETBEN.

A magyar iparművészeti műemlékek között első helyet foglal el az egri vármegyeház két csodálatosan szép kovácsolt vaskapuja. Kivételes szépségük és eredetiségük révén mindenkinek feltűnnek, s mégis senki biztosat nem tud róluk, keletkezésüket homály takarja s a megyeházán még ma is azt mondják az idegeneknek, hogy egy rabcigány művei.

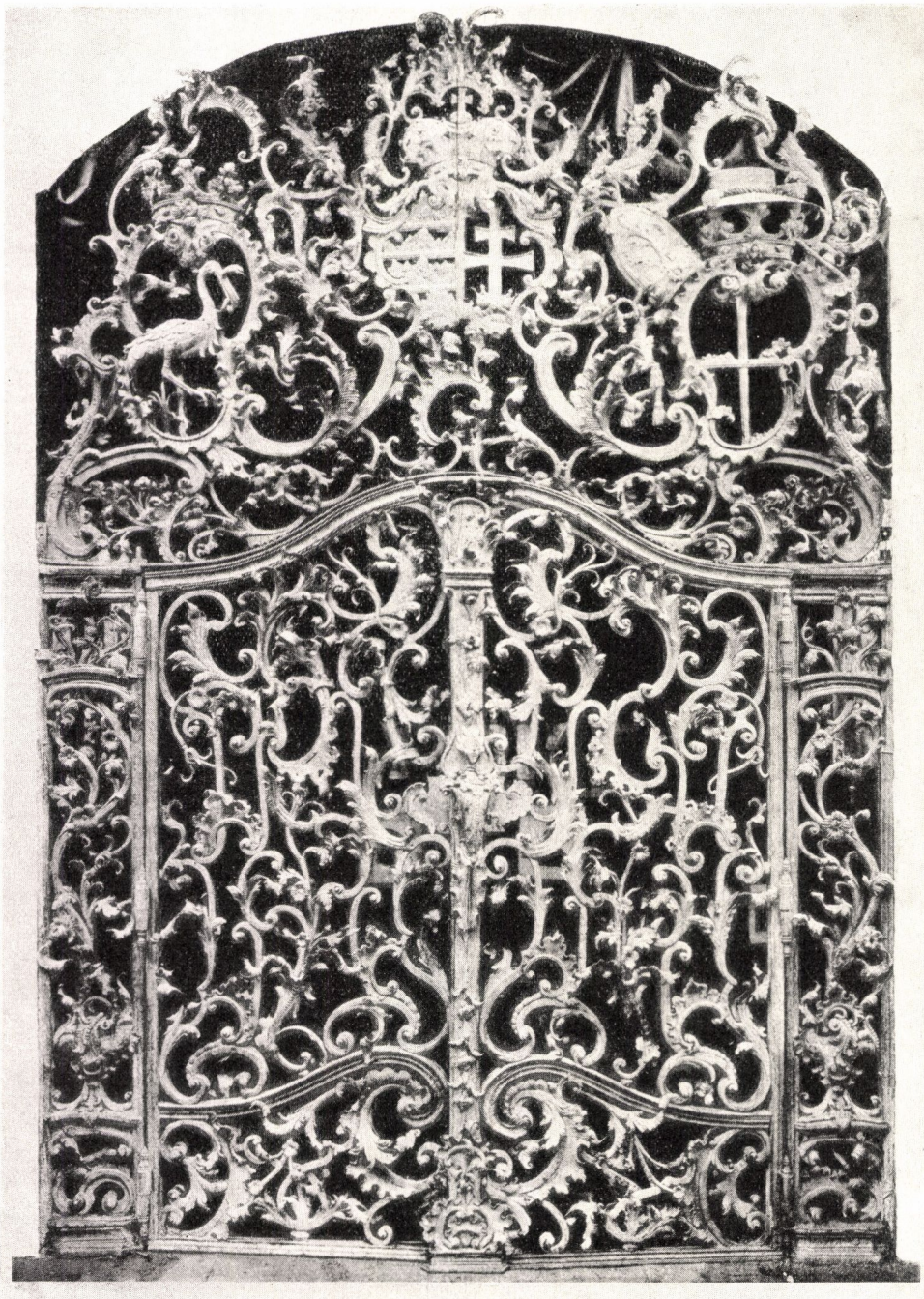
Az egri vármegyeház gróf Barkóczy Ferenc püspök és főispán ideje alatt készült. Különös balszerencse az, hogy Barkóczy építkezéseiről számadások és egyéb okmányok mindezideig nem kerültek elő sem az egri érseki levéltárban, sem a megyeházán, sem Esztergomban, ahová később primás korában elkerülhettek volna. Mindaz, amit a vármegyeház építéséről tudunk, az a szerzetes rendek házi naplójából (*historia domus*) van merítve. Ezek szerint,<sup>1</sup> a szerviták egyik kötetében, 1750 márc. 20-ról szóló feljegyzés a templomuk építkezésével kapcsolatban említi, hogy nagyon sokba kerül minden, kő, téglá, gerenda, mert az egész város építkezik, s most kezd építeni a vármegye, a város parochiát épít stb. Ennyi az építés kezdetéről. A befejezésre vonatkozólag két adatunk is van; az egyik a *minoriták historia domusában* 1756 márc. 7-ről, amikor a királyi biztos vizsgálatot tartott az újonnan épült vármegyeházban. A második adat egy vármegyeházi *protocollum* 1756 ápr. 26-án tartott ülésről, melyen Barkóczy püspök üdvözölte a rendeket az új vármegyeházban. Tehát a megyeház 1750—56 között épült, semmi mást nem tudunk róla; részletekről, kovácsolt vaskapukról szó sincs. Ezek szerint a kapuk

<sup>1</sup> A levéltári adatokat Szmracsányi Miklós min. tan. úr előzékenységének köszönhetem.

keletkezési ideje 1755—56 lehet. Történetükről még csak azt tudjuk, hogy az ezeréves országos kiállításon Heves vármegye pavillonjában ki voltak állítva s hogy ugyanakkor Páder Nándor budapesti műlakatos kijavította őket és pótolta a hiányzó Barkóczy-címert. Mindez igen kevés, s nem marad más hátra, mint stíluskritikai elemzéssel közelebbről megismerni a két remekművet.

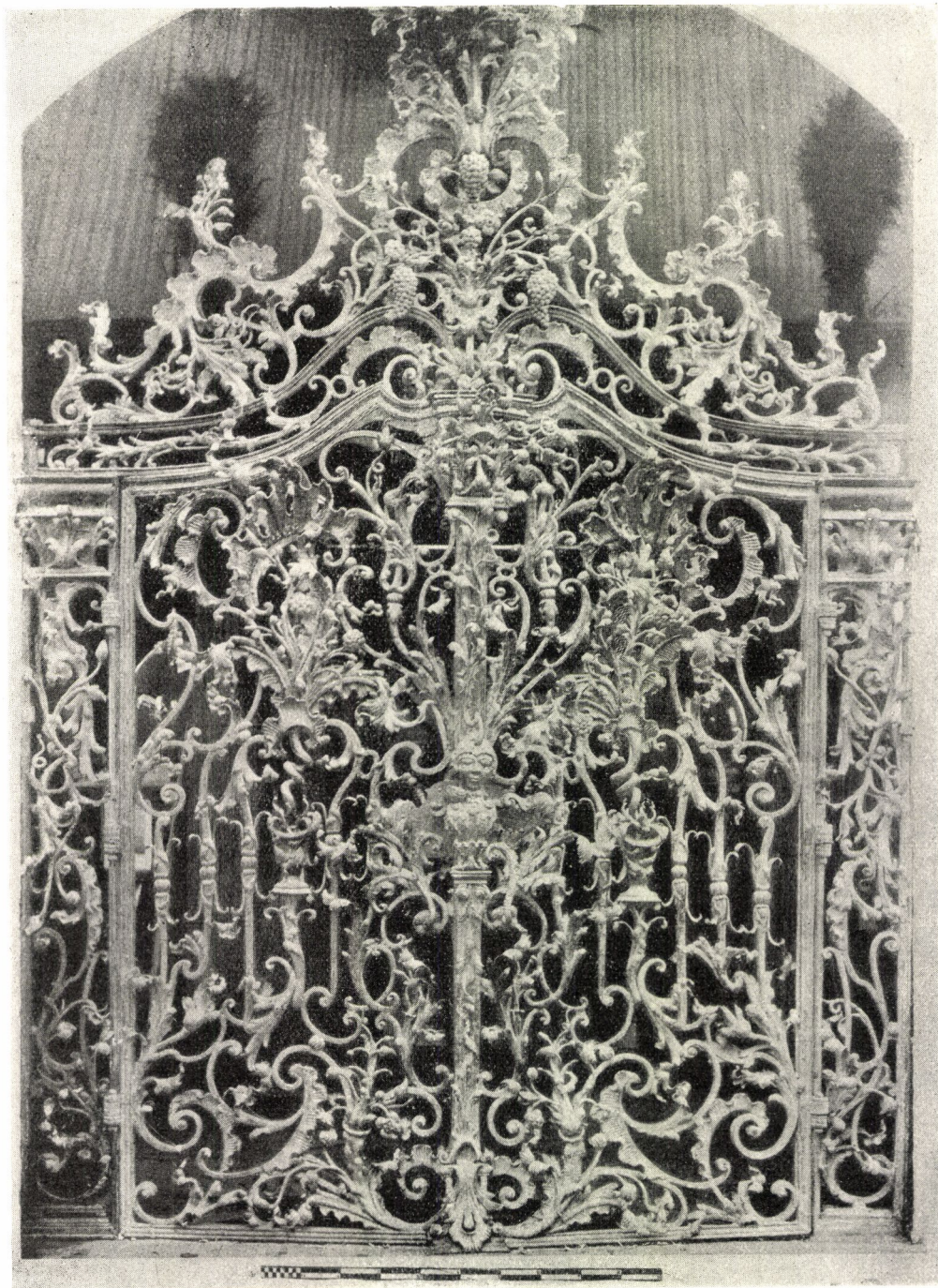
A két kapu felépítésben hasonló, de részletekben eltérnek egymástól; az kétségtelen, hogy kettő közül a címeres kapu a tökéletesebb. Mindkét kapunál egy-egy pilaszter és egy hullámvonalas felső lezárás adja meg a keretet; a pilaszter talapzata és feje vízszintes pánttal hangsúlyozott, rajtuk csigás, virágos inda hullámszik felfelé. A felső keretnek vonalát a címeres kapun (84. kép) lennt két volutába hajló ív ismétli, a szőlős kapun ez hiányzik, ott viszont a hullámos felső lezárást támasztja alá egy második, középfelé megtört pánt. Ezen a kereten belül a rokokóformáknak a bőségszarúval és vázamotoívumokkal élénkített, csigás virágindáknak pompás gazdagsága bontakozik ki előttünk, mely még a vertikális középpántot sem respektálja, s gazdag levéldíszével néhol a főkeretekbe is belejátszik. Eredetiségük abban áll, hogy a rács jellegére való utalás teljesen hiányzik, az egész kapu az organikus, természeti és dekoratív rokokóformáknak egy rendkívül mozgalmas és szövevényes játéka, a merev vasrudak geometrikus jellegének teljes kiküszöbölésével. A szőlős kapun (85. kép) ugyan még fel-felbukkan a párhuzamos rudakra való emlékezés egy rövid darabon, de a hajlott, kehelyszerűen elhelyezett levelek ennek érvényre jutását azonnal megakadályozzák. A rácsos kapunak ilyen felfogása biztosítja az egri kapuknak kivételes helyét az európai vasművességben, melyre az én tudomásom szerint csak megközelítő példákat találunk Délnémetországban. A címeres kaput hatalmas lezárás koronázza: a hullámos keret felett, eleven, mozgalmas rokokóornamentika között három kartusban, három címer (innen a kapu neve): középen az ország címere, kétoldalt a bíbornoki kalapos és püspöki süveges Barkóczy-címer és Heves vármegye címere, a csőrében kígyót tartó golyával. A másik kapu koronázó része lényegesen kisebb, mint az előbbié, de nem kevésbé gazdag: a duzzadó rocaille alakulatok itt három szőlőfürt köré fonódnak, melyek közepén foglalnak helyet s Heves vármegye bortermő vidékére céloznak. Méltán mondhatjuk e két kapulezárásra ugyanazt, amit Höver mond a würzburgi rácsokról: «... sie erscheinen wie in einer momenta-





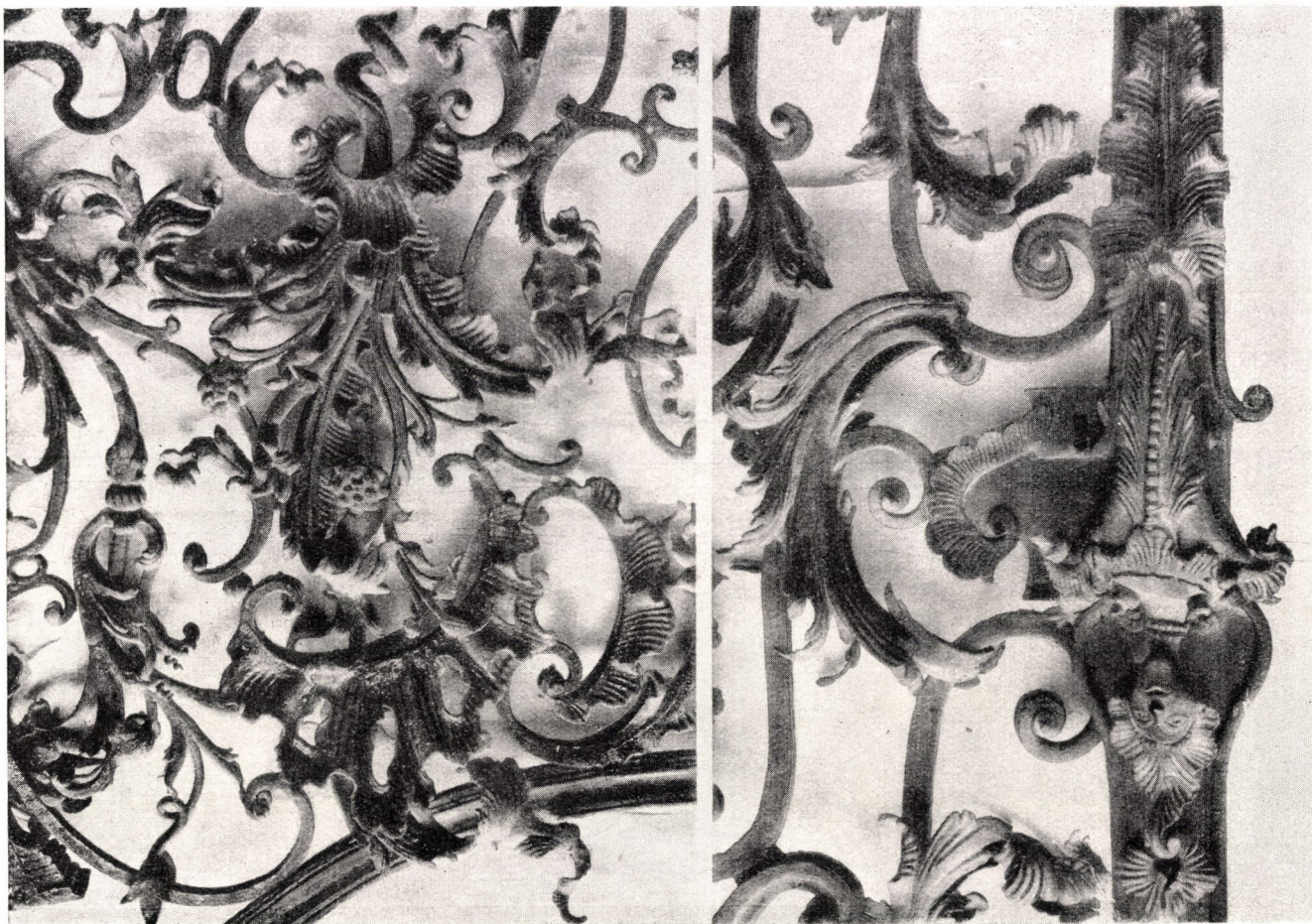
84. KÉP. AZ EGRI VÁRMEGYEHÁZ CÍMERES VASKAPUJA.





85. KÉP. AZ EGRI VÁRMEGYEHÁZ SZŐLŐFÜRTÖS VASKAPUJA.





86. KÉP. RÉSZLETEK AZ EGRI VÁRMEGYEHÁZ KOVÁCSOLT VASKAPUIRÓL.



nen Bewegung plötzlich aus dem flüssigen Zustand in den festen übergegangen und erstarrt zu sein.»<sup>1</sup> Ez a változatos nyugtalanság azonban nem befolyásolja a struktív keretek biztos érvényrejutását; e mellett az a tény, hogy a két szárny dekoratív elemei a középpánthoz viszonyítva szimmetrikusak, biztosítja a szem számára megnyilvánuló, magasabbrendű művészi élvezetet, minden látszólagos önkény és kötetlenség mellett is. A szőlőfürtös kapu eredetileg az első emeleten volt, melynek kapunyílása magasabb, azért van a két szétálló hullámos ág felül, mely a mostani helyen szükségtelenné válva, lefelé van hajlítva. A kapuk technikailag is remekművű alkotások,



87. KÉP. AZ EGRI VÁRMEGYEHÁZ FŐKAPUJÁNAK FELSŐ LEZÁRÁSA.

mindkét oldalon teljesen egyformán vannak kidolgozva. Külön figyelmet érdemelnek a középen helyet foglaló, pompás, groteszk női hermaszárak (86. kép).

Kétségtelenül ugyanezen kéztől ered a megyeház főkapuja feletti félkörű felülvilágító lezárás (87. kép). Hasonlóan gazdag, szövevényes rokokóformák között, három aranyozott női alakot látunk, a Hit, Remény és Szeretet alakjait; a két szélső volutákon ülve, keresztel és horgonnyal, a középső állva. Itt sincsen meg az olaszok által tipikussá fejlesztett (Lucca-i paloták) legyezőszerű, felülvilágító rácskiképzés-

<sup>1</sup> Otto Höver: Das Eisenwerk, Berlin, 1927.



nek semmi nyoma, hanem a vas természetének oly kevésbé megfelelő, szabad fantáziájú szövevényes formákkal való kitöltés. A főkapura vonatkozólag még mindig egy alaptalan legenda tartja magát. Azt beszélik, hogy itt is a belsőkhöz hasonló kiképzésű kovácsolt vaskapuk voltak és 1848-ban egy ittjáró orosz generális elvitte volna magával őket s ezt pótolták azután faszárnyakkal. Ez tévedés, mert a főkapu szárnyai mindig fából voltak, ezt bizonyítja a belülről látható 3—3 kovácsolt vaspánt, melyek kizárólag faszárnyak fixírozására szolgálhattak, s melyek feltétlenül a XVIII. század közepe tájáról valók, a vaskapukkal egyidősek, s hozzájuk hasonló telt formájú leveles dísz mutatnak. A faszárnyakat természetesen idők folyamán kicserélhették, akár többször is.

Az a tény, hogy hazánkban ilyen remekművű vasmunkákat találhatunk, okvetlenül virágzó vasművességet tételez fel, mely noha kívülről jövő hatások alatt dolgozik, mégis állandóan lépést tud tartani a külfölddel eredetiség szempontjából is. Ezt egy visszapillantással igazolhatjuk, röviden áttekintve vasművészetünk fejlődését, különös tekintettel a rácszatokra.

A gótikus korban ajtó- és bútorvasalások, gyertyatartók és záraktól eltekintve, a legtöbb emlékünknél templomok szentségházának ajtajaként maradt fent. Ezeknek díszje a kassai dóm szentségházának négy kovácsolt vasajtaja késő gótikus, mérműves díszítéssel. Valószínűleg Kassai István mester művei,<sup>1</sup> Mátyás király korából, kinek címerét ott látjuk az egyik ajtón. Ugyanezen mesternek műve lehet a bártfai Szent Egyed-templom szentségháztartójának három ajtaja,<sup>2</sup> 16 négyzetes mezőt kitöltő, halhólyagos díszű rácsozattal. Talán a legérdekesebb ilyen emlékünknél a máriafalvi templom szentségházajtaja,<sup>3</sup> mely számárhátas ívben végződik és igen finom mérműves kitöltésű. Hasonlók még a kisszebeni és lápispataki szentségháztartó ajtók, az utóbbi átlós rácszatát négyszirmú rozetták díszítik. Az ilyen, kőépítészet elemeit ismétlő kovácsolt vasmunkák igen elterjedtek voltak Ausztriában, Németországban és Franciaországban egyaránt, itt utalok *Höyer*: *Das Eisenwerk* c. munkájában található néhány osztrák példára, melyek közül főleg egy XV. századi beszélő rács (*Sprechgitter*) mutat szoros rokonságot a

<sup>1</sup> *Henszlmann Imre*: Kassa városának ó-német stílusú templomai.

<sup>2</sup> *Műipari Mintalapok* (Vas- és Fémipar) *Edvi-Illés*, 83. lap.

<sup>3</sup> *Ráth*: *Iparművészet* könyve, III. XXIII. melléklet.

máriafalvi vasráccsal. Hogy Pozsonynak és Bécsnek művészi kapcsolata már milyen korán megindult, azt igazolja a pozsonyi dóm pompás szentségházajtaja,<sup>1</sup> a XV. század hatvanas éveiből, mely a felírás szerint Sigismund Fischer bécsi lakatos műve.

A magyar renaissancekori vasművészet német hatás alatt fejlődött, melyből az olasz rácsokkal szemben, a plasztikai felfogás teljesen hiányzik és amely tulajdonképpen nem más, mint a későgótika kalligrafikus vonalfantáziájának továbbélése megegyező, szimmetrikusabb formában. Jellemző a vékony, kerek, tömör rudaknak csigás indákká és geometriai formákká való hajlítása, melynél az átfűzés technikai fogása gyakori. A legtöbb renaissance emlékünks felsőmagyarországi folyosó- és erkélyrácsok és cégértartók; ezek legszebbike a lőcsei Thurzó-ház folyosórácsa,<sup>2</sup> a fentemlített lendületes, szabályos indadísszel, közben lapossá kovácsolt silhuetteszerű alakokkal, melyek valamikor festve lehettek, mint a korabeli német példák mutatják. Ugyanez mondható a lőcsei Szent Jakab-templom egy szentélyrácsáról s egynéhány kovácsolt vaskeresztről, pl. a sérci (Sopron m.) temetőkeresztről<sup>3</sup> a XVII. századból (ma a Bpesti Áll. Felső Ipariskola tulajdonában). Az ilyen temetőkeresztek is Ausztriából és Németországból erednek; a sérci kereszt egészen ezek mintájára, síkszerűen van felfogva és szabályos, indákká csavarodó kerek rudakból áll, melyek néhol kiszelésedve, groteszk maszkokat tüntetnek fel. Hasonlókat találunk a bécsi, de főleg a németországi temetőkben (Nürnberg, Aschaffenburg) és templomokban.<sup>4</sup> Mindezek a renaissance emlékek a XVII. századból származnak és annyira német szelleműek, hogy fel kell tételeznünk az itt letelepedett német lakatosok közvetlen kapcsolatát. Így nürnbergi és breslaui fegyverkovácsokról és puskaművesekről van tudomásunk a XVI–XVII. században, kik Kassán polgárjogot nyerve lakatoscéhbe egyesültek.<sup>5</sup> Érdekes renaissance vasveretes ajtókat találhatunk Pozsonyban,<sup>6</sup> át-  
lósan elhelyezett keresztlécek között, csigás indákon sisakos emberfejekkel, melyekhez hasonlót szintén Nürnberg és Breslau környékén

<sup>1</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar), *Edvi-Illés*, 143. lap.

<sup>2</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 1897, IV. füzet, 1. szövegábra.

<sup>3</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 75. lap.

<sup>4</sup> Lásd: Die Schmiedekunst nach Originalen des XV–XVIII. Jahrhunderts, Berlin, 1884.

<sup>5</sup> *Kemény Lajos*, Műtörténeti adatok Kassa multjából, Arch. Ért. 1905–1906.

<sup>6</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 39. és 58. lapok.



találunk. Egy ilyen XVII. századi német, sisakos fejekkel díszített zárat őriz az Iparművészeti Múzeum.

A barokk-korbeli vasművesség vezető szerepét Franciaország tölti be. Míg a renaissanceban a súlypont a germán népeken volt, a barokkban a vasrácsnak — mely mindinkább kezd a vasművesség főfeladata lenni — az igazi, klasszikus megfogalmazását Franciaországban találjuk. A rács önmagában csak egy geometriai forma, merev vasrudak párhuzamos sorakozása, s ezt a francia nép a «raison» és a «grace» szellemében sohasem felejtette el. Ennek következtében náluk a rácsban rejlő struktív, tektonikus elem állandóan dominál, gátat vetve a német vasrácsok atektonikus formafantáziájának és dinamikai erejének. Nem más ez, mint a germán és a klasszikus olasz-francia szellem nagy differenciáinak egyik megnyilvánulása. Érdekes, hogy a vasrácsnak művészi hatása tulajdonképpen egy ellentétben épül fel: a nyugodt, stabilis belső kitöltésnek (vasrudaknak) s a mozgalmas keretnek vagy koronázó résznek hatásos ellentétén. Ennek eredete a vasrács vagy kapu védelmi jellegében van, mely rendeltetésénél fogva adódik. Hogy a rács megmászható ne legyen, ezért koronázták már a gótikában hegyes, lándzsaszerűen kicsengő rudakkal a rácsozatot, mely a késő gótikában fantasztikusan szövés-vényes dísszé válik (Hall, templomi szentélyrács). Innen származik a barokk vaskapuk koronázó részének pompás, felbontott formagazdagsága. E téren a végső konzekvenciát a németek vonják le, mikor is a struktív rudakat is elárasztják gazdag díszítő formákkal s az eredeti rács jelleg kezd megszűnni. Ebbe a körbe illeszkedik be a két egri kapu. A franciák még a rokokóban is megállnak egy utolsó-előtti lépcsőfokon.

A XVII. és XVIII. században a nagy francia kastély és nemesi ház-(hôtel) építkezések bő munkával látták el a vasműveseket. A kastély kertjét elől lezáró hatalmas «grille d'honneur» náluk vált tipikussá és innen terjedt el. Magasabbrendű művészet a dekoratív elgondolás, kitalálás volt, a megvalósítás csak secundair dolog. Az előbbi a francia művészek mintakönyvei szolgáltatták, melyek gazdag metszetillusztrációikkal elárasztották még a külföldi piacot is. Fontosak e téren a régence nagy dekoratív művészei: Jean Bérain és Daniel Marot (*Nouveau livre de Serrurerie* 1712), majd később J. Fr. Blondel (*Distribution des maisons de plaisance* 1738). Blondel például pontosan leírja, hogy milyen legyen egy grille d'honneur: ne legyen

túl díszes, nehogy az egész kilátást elzárja (tipikus barokk gondolat, hatalmas «vue»-k hangsúlyozása), viszont az alacsony korlátok, melyek ennek útját nem állják, lehetnek díszesebbek.<sup>1</sup> Az erkélyek leírásánál figyelmeztet a struktív pillérek fontosságára, melyek biztos alapot adnak a dekoratív formáknak (lappangó francia klasszicista felfogás még a Louis XV. alatt is). Mindezekkel már jellemezve is van a francia rácsozat: architektonikus alapgondolat, melyben a rácsok párhuzamos sora elsőrangú szerepet játszik, s az ezt övező keret a merev rudakat, plasztikusan kiképzett virágfüzéreket, csokrok és indákkal, majd stilizált kartus- és rocailleformákkal szövi át. A gótikában és renaissanceban oly nagy szerepet játszó záruk elveszítik jelentőségüket.

A fentiek szemléltetésére legelőször kell megemlítenünk a francia barokk legszebb művészi remekét, Fr. Mansart által épített (1642–51) Chateau de Maisons-sur-Seine két kovácsolt vaskapuját (ma a Louvre-ban), melyhez valószínűleg Jean Marot szolgáltatta a terveket. Ez a két kapu klasszikus típusa a Louis XIV. művészi formáinak: szigorú keretek között, gazdag akantuszlevelek által övezett, két ovális medallion, melyet fennt tritonos és puttós friz koronáz. A versaillesi vasrácsok és korlátok közül a forradalom alatt sok elpusztult, de elszámolásokból és leírásokból tudjuk, hogy még a park is gazdagon volt díszítve lakatosmunkával. Minket közelebbről a nagy grille d'honneur érdekel (1678–80), mely szigorú, architektonikus, kőkapuszerű jellegével, párhuzamos, merev rácsozatával és síkszerű díszítésével, a józan, higgadt francia szellem híu kifejezője. Ugyanez áll az összes nagy francia vaskapukra: pl. az angersi Jardin Botanique kapujára a XVII. sz. végéről; a Bois de Boulognebeli Chateau Bagatell kapujára a XVIII. század első feléből és a sensi érseki palota kapujára 1730-ból, melyben még a Chateau de Maisons vaskapujának formái csengenek vissza. Mégis a legtökéletesebb francia vasrácsozat a XVIII. század derekáról való: ez a nancyi Place de Stanislast díszíti és Jean Lamour műve, aki Leszcynski Szaniszló lengyel király udvari műlakatos volt. A barokk térképzés szempontjából ezen igen érdekes tér Héré de Cornynak, Leszcynski Szaniszló király udvari építészenek tervei után készült a XVIII. század közepe táján. Az összes, fontos épületek, melyek e főtér köré vannak csoportosítva,

<sup>1</sup> *Blondel*: Op. cit. II. k. p. 55.



mind Héré tervei szerint készültek, valamint a pompás diadalív is, mely a teret egyik oldalon határolja. A Place de Stanislasba torkolló fő útvonalakat zárják el Lamour pompás vasrácsai és vaskapui. Az ő művei ezenkívül a teret környező épületeknek kovácsolt vasdísze (az egység gondolata mindenütt), melynek terveit metszetekben ki is adta.<sup>1</sup> A nancyi rács az egyetlen fennmaradt nagyméretű rácsozat Franciaországban, melyben a rokokó formák szabadon és kötetlenül érvényesülnek, sokhelyütt aranyozással élénkítve. Az egész rács alapját párhuzamos rudak alkotják, melyek fenn és lennt könnyed rokokodíszbe mennek át, de középen is gyakran meg vannak szakítva finom növényi elemekből stilizált ornamentikával. A kapukat felül vízszintes párkány határolja, mozgalmas rokokó lezáró dísszel. Tényleg a «raison» (szimmetria, céltudatosság, célmegfelelés) és «grace» (könnyedség, finomság, elegancia) tökéletes harmóniája ez a munka, melynek alapjául egy biztos építészeti formákból alkotott váz szolgál s ezen belül tárul elénk a feloldott formáknak gazdag, eleven, de mértékletes játéka. Jean Lamour további munkái a nancyi Place Carrière és a katedrális hasonló kiképzésű rácsai. A francia vasművesség ezen remekének keletkezése után nem sokkal a Louis XVI. és empire merev világában a lappangó klasszicista szellem előtör, mely új és eredeti termékeket a vasművesség terén nem hoz létre (pl. a párizsi École Militair és a Palais de Justice kapuja).

A német és francia XVIII. századbéli vasrácsok közti különbség lényeges, szellemi okairól, már előbb történt említés. Ennek formai kifejezése abban nyilvánul, hogy a német rácsban rejlő architektónikus alapgondolat bár megvan, de nem áll egyenes arányban a díszítő elemekkel, mert ezek rendszertelenül árasztják el a párhuzamos vasrudakat, a túltömött germán formakincsnek és szabad fantáziának megfelelően.

Tipikusan germán, barokk dekoratív forma az, amit «Laub és Bandelwerk»-nek nevezünk s amely fellelhető 1715—45 közötti években minden iparművészeti termékükön, porcellánon, fayanceon, bútorokon, üvegen s a vasműveken is (ugyanaz az osztrák Mária Terézia-kori bútorok kedvenc díszítő eleme). Szóval leírni nehezen lehet: szalagokból és indákból alkotott szövevényes, de szimmetrikus dísz, virágokkal és állatalakokkal, váza- és kartusformákkal élénkítve.

<sup>1</sup> Új kiadás: dr. Joseph, Berlin.

Pompás példája ennek az augsburgi Heiligenkreuz-templom vasrácsa, de tömegesen fordulnak elő Ausztriában,<sup>1</sup> Salzburg, Grác és Prága környékén, pl. a gráci dóm szentélyrácsa, a Bécs melletti S. Florián apátság rácsozata (1720 körül) és a Johanniskapelle an der Donau rácsai (1744). Érdekes és impozáns alkotás a Schlosshof an der March kastély nagy vaskapuja (1728), mely szoros rokonságot mutat a bécsi Belvedere (XVIII. század 20-as évei) kapuival: mindkettőnek hasonló rajzú, tömör, párhuzamos rácsozatát hatalmas «Laub u. Bandelwerk» koronázza. A schlosshofi rácsokat állítólag egy holicisi lakatos készítette, közelebbi adatok teljesen hiányzanak.

Érdekes csoportja a német barokk rácsoknak az ú. n. perspektívikus<sup>2</sup> rács, mely úgy, mint a festett illuzionisztikus architektúra, szintén a tér mélységének képzetét akarja felkelteni síkszerű eszközökkel. Ennek a barokk gondolatnak a vasművekben való megvalósítása jellemző a németeknek a jó ízlés határán mozgó fantáziájára. Ilyen perspektívikus rácsok már a XVII. században találhatók Prágában (Collegium Clementinum); a legismertebbek az augsburgi Ulrichskirche (1712) és a constanzi dóm rácsozatai.

A XVIII. század közepétől kezdve a Laub és Bandelwerk helyébe a rocaille formák kerültek, melyek Németországban, Münchenben léptek fel először Fr. de Cuvillés révén, kinek tervei után sok vasrácsozat is készült. Így nagy része volt a brühli kastély (Köln mellett) stukk- és vasdekorációjában. A német rokoko-kori vasrácsok közül azokat szeretném főleg felsorolni, melyek eleven és túlgazdag díszítésük révén az egrí kapukhoz szellemben közelállnak, s képviselik azt az irányt, mely szerint a dekoratív keret elárasztja a struktív rudakat, merevségüket megbontja, s az egész rácsozatot egy mozgalmas, organikus felületté változtatja. Ilyenek a mannheimi Jezsuita templom rácsa (1755); a roggenburgi templom rácsa<sup>3</sup> és Ausztriában a salzburgi Peterskirche rácsozata. Ide tartoznak a würzburgi Residenz rokoko rácsainak némely részei,<sup>4</sup> melyeket B. Neumann tervei után J. G. Oegg készített 1746-tól kezdve: itt a rokoko-formák

<sup>1</sup> *Ilg u. Kabdebo*: Wiener Schmiedewerke des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts, Dresden, 1883.

<sup>2</sup> *Minkus*: Perspektivische Gitter des XVIII. Jahrhunderts. Kunstgewerbeblatt 1898.

<sup>3</sup> Lásd *Höver*, op. cit. p. 295.

<sup>4</sup> Lásd *Höver*, op. cit. p. 278. — *Sedlmaier u. Pfister*: Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1920.





88. KÉP. RÉSZLETEK A POZSONYI ESZTERHÁZY-PALOTA KOVÁCSOLT VASERKÉLYÉRŐL.



89. KÉP. VENDÉGLŐ CÉGÉRTARTÓJA POZSONYBAN.



szabadon csaponganak, helyzetük nem oly lekötött, meghatározott, mint pl. a nancyi rácsokon, s a koronázó rész különösen puha és mozgalmas; az egész azonban könnyedebb és kecsesebb, mint a súlyos, nehéz formáknak lassúbb ütemű mozgását feltüntető egri kapuk. A würzburgi rácsozat nem egyszerre készült, későbbi részein már ott szerepel a Louis XVI. virágfüzér. Mindezekben a német példákban azonban még nem teljes a felbomlás, a párhuzamos rudak még néhol zavartalanul érvényesülnek, nem úgy az egri kapukon, melyek ennek az iránynak a végső stádiumát képviselik.

A XVIII. században hazánkban is — úgy mint külföldön — a kastélyépítkezés ablak- és kapurácsai és a templomi rácsozatok foglalkoztatták főleg a vasművészeket. Elsősorban említendő az eszterházi hatalmas vaskapu, melyeket Vályi András 1796-ban említ.<sup>1</sup> A két kőpillér között levő középső nagy és oldalsó kisebb kapuk, osztrák mintára, még a Laub és Bandelwerk típushoz tartoznak, kissé elkésve korban, mert a kastély 1764—66 között épült. E csoportba tartoznak a gyönyörű kassai Klobusiczky sírkereszt (1738) és a Szepesolaszi-i csengetyűtartó.<sup>2</sup>

Barokk és rokoko vasművekkel főleg Pozsony és Győr dicsekedhetnek. Pozsonynak korán meginduló művészi kapcsolata Béccsel tette lehetővé, hogy mint barokk város pompásan kifejlődjék. Ezt bizonyítják az Eszterházy-palota kovácsolt vaskapuja,<sup>3</sup> erkély- és ablakrácsai, a pompás rokoko cégértartók, s a temető vaskeresztjei. Az Eszterházy-palota kapui aránylag egyszerűek, de részletformái már utalnak az egri kapuk erőteljes részleteire. A palota erkélydíszéről származó néhány részlet (88. kép) mesteri technikai kezelés révén, egyenrangúságot mutat, az egri munkákkal, melyek e szerint nem állnak elszigetelten hazánk vasművészetében. Dús és eleven rokokoformái révén, tagadhatatlanul rokon az egri kapukkal egy-két pozsonyi cégértartó, pl. egy vendéglő cégértartója (89. kép), mely még most is az eredeti helyén van. Ezek azonban csak részletmegegyezések, de a rácsos kapunak az egriekhez hasonló megoldására eddig csak egy hozzávetőleg rokon emléket ismerünk Magyarországon: az eperjesi görög kath. kápolna kapuját (90. kép), mely 1760 körül készült; kapcsó-

<sup>1</sup> Magyarország leírása 1796.

<sup>2</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 118. lap és 1900. I. füzet 2. szöveg-ábra.

<sup>3</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 96. lap.



latuk csak annyiban áll fent, hogy itt sincs tulajdonképpeni rácsozat, két merőleges lapos pánt merevíti a kaput a középső pánton kívül s ezeken belül bontakoznak ki a csavaros rokoko formák, melyek azonban sokkal soványabbak s technikailag fejletlenebbek mint az egri kapuk és sok bennük a síma, csigás szalagdísz, a Bandelwerk-formák maradványa, az egész már a későbbi kor megnyugodott szellemét mutatja. A tihanyi apátság oltárrácsának <sup>1</sup> a kitöltése is bőségszaruból kinövő csigás, rocaille-motívumokkal élénkített inda által történik, de itt nem kapuról, hanem alacsony vasrácsról van szó s ez esetben a párhuzamos rácsok mellőzése külföldön is nagyon gyakori.

Mindebből látszik, hogy a magyar vasművéség nemcsak hogy állandóan lépést tartott a külföldi fejlődéssel, hanem eredeti felfogású művekkel is gazdagította az európai vasművészetet. A tanulmány tárgyát képező egri vaskapukat tehát hazánkban főleg Pozsonyra utalva helyezhetjük el művészileg, míg az egykorú külföldi alkotások közül Délnémetországhoz fűzi őket leginkább rokonság, fejlődési stádiumának előfeltételeit ott találhatjuk meg. Sajnos, be kell érünk ezzel a tisztán stíluskritikai meghatározással, amíg valami szerencsés véletlen folytán, az alkotó mester nevét és körülményeit tartalmazó levéltári adat erre világot nem vet.

*Oberschall Magda.*



90. KÉP. AZ EPERJESI GÖR. KATH. TEMPLOM  
KÁPOLNA KAPUJA.

<sup>1</sup> Műipari Mintalapok (Vas- és Fémipar) 9. lap.

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

### A Bükk-hegységben végzett újabb kutatások eredményei.

Közleményemben összefoglalását óhajtom adni azoknak a kutatásoknak, melyek az utóbbi években az istállóskői és a Szeleta-barlangokban történtek. Az anyagnak egy része a «Die Eiszeit»-ben került feldolgozásra,<sup>1</sup> nagyrésze azonban még publikálatlan maradt. Ez a körülmény indított arra, hogy az egész anyagot, beleértve tehát a már eddig publikáltat is, összefoglaló közlemény keretében ismertessem.

1927 tavaszán Dr. Hillebrand Jenő úrtól azt a megbízást kaptam, hogy ásatásait az istállóskői barlangban folytassam. Örömmel tettem eleget a felszólításnak, és még az említett év nyarán segítőtársammal, Megay Géza úrral a helyszínre siettem, hogy ott az ásatást megkezdjem, melynek költségeit a Borsod-Miskolci-Múzeum fedezte.

Az istállóskői barlang rendszeres feltárása dr. Hillebrand nevéhez fűződik, ki 1911-ben végezte itt az első próba-ásatást, azóta ismételten folytatva kutatásait megállapította, hogy a barlang eddig felásott diluviális rétegeiben kizárólag az aurignacien van képviselve.

Hillebrand tanácsára a barlang leghátsó, a kutatások szempontjából még intakt részében igyekeztem a kultúrrétegeket elérni, miközben a következő rétegsorozatot állapítottam meg.

1. Barna humus (30 cm) Neolithicum.
2. Szürke agyagos törmelék (50 cm) Steril.
3. Sárga plasztikus agyag (80 cm). Felső diluvium, kultúrnyomok nélkül.
4. Szürkéssárga törmelékes agyag (40 cm). Kultúrnyomok nélkül.
5. Tűzhely (Aurignacien).
6. Vörössárga agyag (20 cm). Kultúrnyomok nélkül.
7. Tűzhely (Aurignacien).
8. Sárga törmelékes agyag.

Amint a rétegek felsorolásából látható, két tűzhelyre akadtam, melyek közül a felsőben egy «gravette pengét»



91. KÉP.

találtam (91. kép), kevésbé tipikus aurignacien pengék kíséretében. Az alsó tűzhelyből két csonteszköz és számos «kiskevélyi penge» került elő. A csonteszközök egyikén igen érdekes jelenség észlelhető (92. kép). Teljes hosszúságában egy mesterséges csatorna vonul rajta végig, mely az eszköz kihegyesedő vége

<sup>1</sup> Dr. E. Hillebrand: «Über neuere Funde aus dem ungarländischen Paläolithicum». Die Eiszeit 1926, III. B. I. H. pag. 3—5.

A. Saád: Die Ergebnisse der Ausgrabungen in der Istállóskőer Höhle im Jahre 1927». Die Eiszeit 1927, pag. 97, 98.



felé elsekélyesedik. Hasonló, de még sokkal tökéletesebb csatornás eszközöket talált *Absolon* a morvaországi Pekarna-barlang magdalenien korú kultúrétegében, s szerinte legközelebb fekvő az a gondolat, hogy a csatorna a megsebzett vad elvéreztetését volt hivatva elősegíteni.<sup>1</sup> Ugyanez volt Absolontól függetlenül Hillebrand gondolata is, mikor az eszközt neki bemutattam. Obermaier szerint nem kizárt, hogy ezekbe a barázdákba méreganyagot kentek.<sup>2</sup> Mint ahogyan a legtöbb feltevéshez — különösen a prähistóriában — ehhez is férhet kétség, egy azonban bizonyosnak látszik előttem, az, hogy bármilyen gondolat vezette az ősember ezeknek a csatornás eszközöknek a készítésekor, minden bizonnyal elérte célját, máskülönben aligha tudnám megmagyarázni ennek az eszköztípusnak úgy az aurignacienben, mint a magdalénienben való előfordulását, illetőleg ilyen hosszú időn át való fennmaradását. Mert ha ez az eszköztípus annak a speciális követelménynek, amit az ősember tőle várt, nem felelt meg, készítésével is hamarosan felhagyott volna.

Ezzel szemben az a körülmény, hogy ez az eszköztípus úgy az aurignacienben, mint a magdalénienben előfordul, épp az ellenkezőjét bizonyítja. Szólnak ezenkívül ezek az ú. n. «vércsatornás» csonteszközök az aurignacien és magdalénien kultúrkörök rokonsága mellett is. Leletünk aurignacien-korát kétségbevonni nem lehet, mert zavartalan rétegben, még hozzá az alsó aurignacien tűzhelyben feküdt és, amint már az előbb említettem, az istállóskői barlangban megejtett ásatások az eddig feltárt diluviális rétegekből mást mint aurignacient nem tudtak kimutatni.

<sup>1</sup> K. Absolon und R. Czižek: «Die paläolithische Erforschung der Pekarna-Höhle in Mähren».

<sup>2</sup> Reallexikon der Vorgeschichte VI. B. 138. old.

A 93. képen bemutatott csonteszköz szintén az alsó, aurignacienkorú tűzhelyből származik, kihegyesedő végéhez közeleső részén több, egymással párhuzamos bevágás látható, amelyeknek jelentőségét biztosan nem ismerjük.



92. KÉP.

93. KÉP.

E helyen ki kell térnem pár szóval a barlangi medve szemfogaiból készült ú. n. kiskevélyi pengékre, melyeknek eszköz voltát dr. Hillebrand ismerte fel először és ezeket több közleményében leírta.<sup>1</sup> Breuil abbé, ezzel szemben azt hiszi, hogy ezek a pengealakú darabok a barlangi medvék szemfogaiból viaskodásuk közben pattanhattak le. Föltevést több okból nem fogadhatjuk el. Először is arra a feltűnő jelenségre hívjuk fel a figyelmet, hogy a kiskevélyi pengék pengeformája a fogak gyökéri, tehát az alveolusban ülő részén jut kifejezésre. Fontos körülmény az is, hogy a tipikus darabokon a csiszolás is megállapítható, továbbá az is, hogy a kiskevélyi pengék tapasztalataink szerint min-



94. KÉP.

dig kultúrrétegekben találhatók. Jelen ásatásom alkalmával az istállóskői barlang aurignacienkorú tűzhelyében 8 kiskevélyi pengét találtam, melyeknek legszébbikét a 94. ábrán mutatom be. A barlang diluviális faunáját majdnem kizárólag barlangi medve képviseli, ritkán rénszarvas és barlangi oroszlán is előfordul.

Míg a barlang hátsó részében az aurignacienkorú tűzhelyek kiásásával fára-

doztunk, addig Megay Géza a barlang előlső részében egy neolithkorú tűzelőgödör feltárásával volt elfoglalva. Itt igen meglepő megfigyeléseket tettünk. Legelőbb a rétegtani viszonyokat vázoltam. 30 cm vastag humus eltávolítása után igen kemény rétegbe ütköztünk, melyet csákányokkal is nehezen tudtunk áttörni. Ez a réteg Seemayer Vilmos geológus úr vizsgálata alapján csillámos agyag, mészbekérgezéssel. Ez alatt rétegzavar van már, mely abban nyilvánul, hogy a vörösesbarna agyag egy helyen megszűnik és ezen a helyen egyenesen a tűzhelybe jutunk. A tűzhely ezek szerint régiebb, mint a humus és az alatta lévő mésszel bekérgezett agyag. A tűzhely valósággal ontotta magából a többékevésbé megégetett embercsontokat, melyeknek száma 200-on felül van. Az állkapcsokat összegyűjtve megállapíthatam, hogy azok legnagyobb része gyermekektől származik. Koponyatető csontokból alig találtam egynéhányat.

Ki kell emelnem azt is, hogy az embercsontokkal felhasogatott állatesontokat is találtunk, ami a lakmározás mellett szól. A kísérő leletek nyomán a tűzhely kora is meghatározható. Nagyobb mennyiségben találtunk bükkien edénytöredéket, obsidian pengéket, két csiszolt kőbaltát (ezeknek egyike az 95. képen látható). Ezenkívül találtunk 3 csontárt (96. kép) és egy igen érdekes agancsba foglalt eszközt, mely sajnos, eléggé megromlott állapotban van (97. kép). Az edénytöredékek közül kettőt a 98. és 99. képen mutatok be. Mindjárt a helyszínen kanibalizmusra gondoltunk. Bayer professzor Alsóausztriában ugyancsak kanibalizmus nyomait állapította meg.<sup>1</sup> Hangsúlyozza, hogy az összeégetett embercsontok fiatal egyénektől származnak és azok felhasogatott állatesontok kíséretében fordulnak

<sup>1</sup> Dr E. Hillebrand: «Ergebnisse der in der Kiskevélyer Höhle im Jahre 1912 vorgenommenen Grabungen». Barlangkutatás 1913, I. B. pag. 44.

«Über die Resultate meiner Höhlenforschungen im J. 1916.» Barlangkutatás 1917, V. B. 2. H.

«Über einen neuen Werkzeugtypus aus dem ungarländischen Paläolithicum.» Wiener Prähistorische Zeitschrift 1918.

<sup>1</sup> «Ein sicherer Fall von prähistorischem Kanibalismus bei Hankenfeld G. B. Atzenburg, Niederösterreich.» Von J. Bayer Wien. Mitt. d. Anthropol. Ges. Wien, 1923, LIII. B. pag. 83.





95



98



97

95—99. KÉP.



96



99

elő, sőt az embercsontok is fel vannak hasogatva. Sikertelt továbbá Bayer professzornak azt is kimutatni, hogy az áldozatokat megskalpozták. Hangsúlyozza továbbá lelőhelyének lakóhelykarakterét és kizárja annak lehetőségét, mely szerint temetkezésről lenne szó. Ugyanez a helyzet a mi esetünkben is, teljes összevisszaság, a feltört és összeégetett ember- és állatcsontok, pengék, kőbalták, edénytöredékek, festékrögök és egyéb eszközök összekeverve és egymásra hányva egyáltalán nem adnak alapot arra, hogy a temetkezésnek egyébként ilyen hihetetlen alakjára gondoljunk. Hangsúlyozom azt is, hogy utólagos felidülésre utaló nyomokat a rétegek vizsgálata alapján nem találtam. Ugyancsak kanibalizmusról számol be S. Matiegkas<sup>1</sup> és M. Forer.<sup>2</sup> Forer az általa leírt koponyán szintén ki tudta mutatni a skalpolás nyomait.

Ezek után áttérek a Szeleta-barlangban 1928 tavaszán és őszén dr. Hillebrand vezetésével végzett kutatásaink eredményeinek rövid ismertetésére. Az ásásokat *L. C. G. Clarke*, a cambridgei egyetem etnografiai múzeumának igazgatója, *Dr. F. R. Parrington* tanársegéd úr (Cambridge) és a Borsod-Miskolci Múzeum finanszírozták. A Szeleta paläolithikus anyaga, amint azt dr. Kadie és Hillebrand ásása nyomán tudjuk, felöleli az egész solutréent, mert annak minden fázisát képviseli (Protosolutréen, Altsolutréen, Hochsolutréen). A 100–104. ábrán bemutatott darabok a Szeleta protosolutréen iparának jellegzetes reprezentánsai, a babérlevélalakú lándzsahegyek ősei. A 105–107. képek az «Altsolutréent» szemléltetik; itt már világosan kifejezésre jut a babérlevélalak, a technika tökéletesedik. Ásatásunk két

legszebb darabja (108–109. kép) a fejlett solutréen (Hochsolutréen) alaki és technikai sajátosságait tükrözi.

Typológiai és technikai szempontból csupán a következőket hangsúlyozom. Úgy a primitívebb, mint a fejlettebb darabokat a felületi szilánkolás jellemzi, mely az eszközök mindkét oldalára kiterjed. A szilánkolás túlnyomóan felületes és nem mélyen járó, a felületen való eloszlása a franciaországi típusoktól eltérően sem határozott irányt, sem szabályosságot nem mutat. A babérlevelek bázisa lekerekített. Ezek jellemzik a tiszta, más hatásoktól mentes solutréen technikáját. A franciaországi formák ettől eltérően alul is kihegyesednek, a felületi szilánkolások a lándzsahegy hosszten-gelyéhez viszonyítva rendszerint jobbról balra sorakoznak és a lándzsahegyek peremének megmunkálása igen intenzív. Délfranciaországban (Laurerie-Haute) egyébként a magyarországi «Altsolutréennek» megfelelő típusokat is sikerült kimutatni, melyeknek eredete nyilván Középeurópában keresendő. A magyarországi prototípusoknak felelnek meg a morvaországi (Predmost), galíciai, németországi és lengyelországi protosolutréen leletek is, bizonyítékaul annak, hogy e terület egységes kultúrcentruma a solutréennek, mégpedig ősi kultúrcentruma.

Innen terjeszkedik a solutréen Európa területeire. Így elsősorban a Sváb-Frank-Jurán át Belgium és Franciaország területére, ahol a haldokló aurignacien örökségeit felszívja és mint secundär kultúrcentrumban eléri fejlődésének tetőfokát.<sup>3</sup> Megállapítható továbbá az is, hogy a középeurópai ősi kultúrcentrum területén a protosolutréen a késő aurignaci-

<sup>3</sup> Dr. E. Hillebrand: «Zur Frage des europäischen Solutréens». Die Eiszeit 1927, IV, B.

«Das Paläolithikum Ungarns». Wiener Präh. Zeitschrift VI. 1919, 37. l.

Zeitschrift für Ethnologie 1927. H. 1–2, pag. 80–89. — Fritz Wieggers: Diluviale Vorgeschichte des Menschen. I. 1928. Stuttgart.

<sup>1</sup> Mitt. d. Anthrop. Ges. in Wien. XXVI. 1896, S. 129–140, und Taf. VI.

<sup>2</sup> Crane-trophée scalpé neolithique trouvé à Achenheim environs de Strasbourg. Revue anthrop. 1922. H. Nr. 7, 8. S. 244, 245.

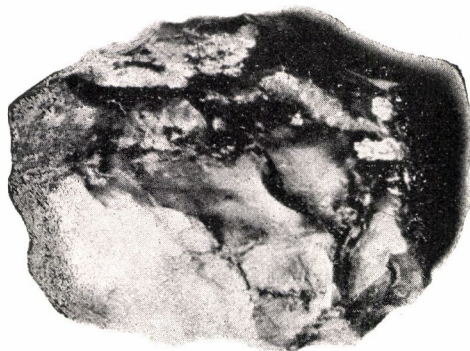




103



107



104



106



101



105



100



104

100-107. KÉP.



108. KÉP.



109. KÉP.



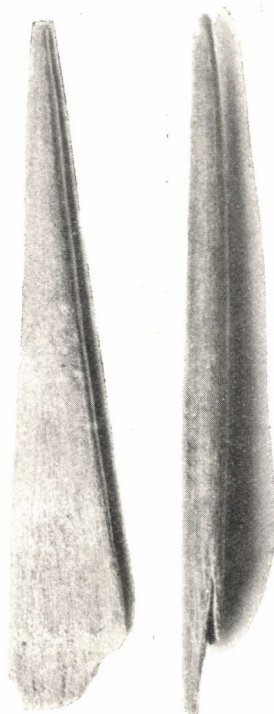
110. *a-b*) KÉP.



ennel esik össze. Errenézve legutóbbi ásatásaink is értékes támpontot szolgáltatottak. A 110 *a/b*) képen egy csonteszköz képét mutatom be, melynek bázisa be van hasítva. Hasonló csonteszközt talált már évekkel ezelőtt dr. Hillebrand a Pálffy-barlangban (111 *a/b*), és azt több helyen leírta. Közleményeiben annak a nézetének adott kifejezést, hogy a Pálffy-barlangból ismeretes példány megfelel a franciaországi aurignacienből ismeretes behasított végű csonteszközöknek. (Pointe d'Aurignac à base fendue).<sup>1</sup> Ezzel szemben Bayer professzor ellentétes álláspontra helyezkedett.<sup>2</sup> Szerinte a kérdéses csonteszközökön a bázis kettéválása nem céltudatos bevágás, hanem repedés eredménye. Kevéssel Bayer, professzor cikkének megjelenése után megtaláltuk a Szeletában a kérdéses csonteszköz hasonmását, mely véleményem szerint inkább Hillebrand javára dönti el a vitát. Bayer professzor álláspontjához csak annyiban csatlakozhatom, hogy a bevágás irányában folytatódó tova-repedés is észlelhető mindkét eszközön. A most tárgyalt hasított végű csonteszköz a Szeleta IV. sz. ntjéből való, ahol késő aurignacienpengék, kaparópengék, egy és más kisebb csonteszköz társaságában feküdt. Megfigyeléseinkből továbbá kitűnt, hogy olyan kultúrrétegről van szó, melyben az említett eszközök stratigráfiailag egy szintben fordultak elő a habérlevélhegyek primitív formáival.

Említettem előbb, hogy a Franciaország területére érkező solutréen a haladóklor aurignacien örökségeit felszívja. Ezt a folyamatot kiválóan tanulmányozhatjuk a spy-i (Belgium), placardi (Charente) és trilobitei barlangok paläolith anyagán. Itt a peremretusálást felváltja a felületi szilánkolás, mely eleinte azok felületének csak kisebb részét illeti, majd egész

felületükre kiterjed. A solutréen izlése nemcsak technikai, de figurális tekintetben is uralkodóvá válik, azaz az aurignacien helyébe lép, hogy ismét magas fejlettségű kultúrcentrummá tegye az ősember klasszikus földjét, a mai Franciaországot. A késő aurignacien embere Középeurópában tehát minden esetre láthatta még a solutréen hajnalát, de



III. *a-b*) KÉP.

nem érte meg annak virágzását. Tévedés volna azonban azt hinni, hogy az aurignacien napja leáldozván, annak minden vívmánya is veszendőbe ment. Nem, mert ezek jórésze egy rég letűnt korszak renaissance-jához hasonlóan a magdalenienben új életre kelnek.

Túllépném közleményem határait, ha mindazokat a körülményeket felsorakoztatnám, melyek az említett kultúrkör bizonyos mértékben való egysége mellett szólnak, csupán a «vérsatornás»

<sup>1</sup> Die Eiszeit 1926, III, 2. H. pag. 106.

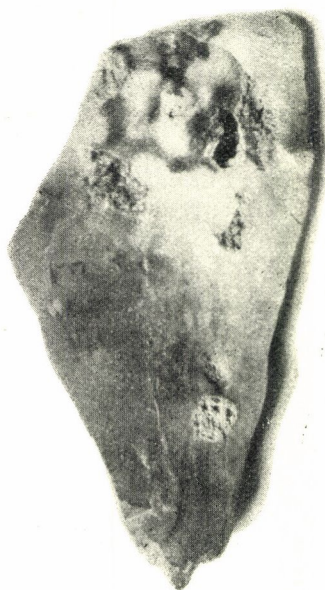
<sup>2</sup> Die Augenblicke «pointe d'Aurignac à base fendue» aus der Pálffyhöhle, Die Eiszeit 1917, IV. B. I., II. H. pag. 118.



112. *a-b*) КЭР.



113. *a-b*)



114. КЭР.



eszközökre legyen szabad újból felhívnom a figyelmet, melyekről észrevételeimet közleményem első részében ilyen értelemben már megtettem. Mindezek azt a tanulságot tárják szemünk elé, hogy a kultúrák már a diluviumban is hatottak egymásra, s a kultúrelemek szerencsés találkozása az akkori primitív ember kultúrfejlődését hathatósan előmozdította. A további kutatások szempontjából említem meg azt, hogy a babérlevélhegyek ez alkalommal majdnem kizárólag a barlang középső és leghátsó részéből kerültek elő, az aurignacien eszközök pedig a barlang balra nyíló folyosójának elejéről valók. Ez utóbbiak közé tartoznak még a következők. Kaparópenge (112. *a/b*), egyenes árvéső burinnal (113. *a/b*), hajlított penge ugyan- esak burinnal (114. kép), széleskaparó penge (115. kép), melynek mindkét oldala felületi megmunkálást mutat. Kis törött csont ár (116. kép) és két nucleus kaparó (117—118. kép).

Még egy kérdésre akarok kitérni. Hillebrand a nálunk előbb vázolt körülmények között előforduló behasított végű csonteszközökben újabb bizonyítékát

látja az aurignacien nyugatról keletre való vándorlásának.<sup>1</sup> Részemről e kérdésben teljesen egyetértek vele. *Menghin, Bayer* az aurignacient keletről származtatják.

Ezt a nézetet Klaatsch is képviselte.<sup>2</sup> Az alsó aurignacient azonban nem sikerült Kelet-Európában kimutatni.<sup>3</sup> Obermaier szerint Szibériában és Lengyelországban csak degenerált aurignacien mutatható ki ezideig. Herbert Kühn e kultúra keletkezését Franciaország és Kantábria területére teszi.<sup>4</sup> Afrika ebben a tekintetben sok értékes adatot szolgáltatott.<sup>5</sup>

íjj. dr. Saád Andor.

<sup>1</sup> E. Hillebrandt: Über eine neue Aurignacien-Lanzenspitze «à base fendue» aus dem ungarländischen Paläolithicum. Die Eiszeit und Urgeschichte. 1928, V. B. 99—102.

<sup>2</sup> Klaatsch: «Der Werdegang der Menschheit und die Entstehung der Kultur» 1920.

<sup>3</sup> Kozłowski: «Die ältere Steinzeit in Polen». Die Eiszeit 1924, I, 150.

<sup>4</sup> «Ursprung und Entwicklung der paläolithischen Kunst.» Mannus XVII, 271—276.

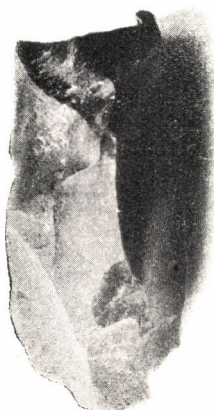
<sup>5</sup> V. ö. Roska Márton: «Az ősrégészet kézikönyve». I. k. 134.



115. KÉP.



116. KÉP.



117. KÉP.



118. KÉP.

### A bágyog-gyűrhegyi népvándorlási temető.

A történelemnek azon adata, hogy N. Károly győzelmes hadjáratai után a Fertő vidékén vonta össze az általa megszállt területek avarjait, a győr-, sopron- és mosonmegyei avarkori temetőkkel beigazolódott.

Egyik ezenkori temető a Bágyog és Szovát községek közt fekvő Gyűrhegyen van. A kerek domb kellő közepén dűlő-út visz át. Ennek dny.-i oldalán már jó két évtizede homokbányát nyitottak, miközben sűrűen találtak 1<sup>a</sup>–2 m mélységben holttesteket. A domb körül dny., d. és dk. felől hosszas homokdombok sorakoznak, míg é.-i és k.-i oldalán mocsaras síkság terül el alatta. A környező kis dombokon tudtunkkal még nem került elő régiség. Ilyet csupán csak Gyűrhegyen találtak. Rendszeres kutatás azonban itt sem folyt, bár értesülesem szerint Bella Lajos már régebben megfordult a homokbányában. A véletlenül előkerült tárgyakat a munkások szétszórták, diákok összeszedték, csereberélték s csak kevés jutott belőlük a gyűjteményekbe.

1905 táján kapott a győri gimnázium régiségtára először innen származó tárgyakat. Széchenyi Miklós gr., győri püspök, mint telektulajdonos, gyűjteményünknek ajándékozta a következő tárgyakat: 2 db nagy vaskengyel, 1 db vaskés, 1 db nagy bronzsúlyvég, 2 db kis övveret, 1 db korongalakú és 1 db kettős kúpos, hullámvonalas orsógomb s 2–3 cserépedény. A kengyel (119. kép, 1.) pálcás-hengeres félellipszise alul lapos talpalóval van átkötve. A kötési ponton túl nyúlik a kengyel szára. A szíj bekapcsolása lantformájú esattal történik. A merev esat felső végén vízszintes helyzetű ellipszis alkot gyűrűt. A nagy szíjvég (119. kép, 2.) kettős, öntött lemez, lapos kidolgozású indadísszel. A szíj beerősítése díszítetlen sarkokon szegeccseléssel történt. A két kis övveret díszítése szintén indás (119. kép, 3.). A lemezek két helyen vannak

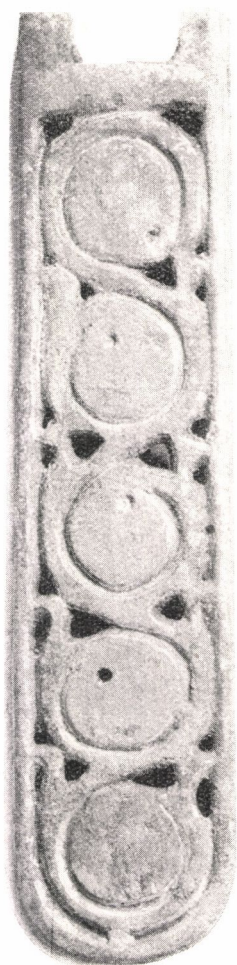
szeggel átütve s a szegek félgömbölyű feje a dísz közepét elfoglaló íves oldalú romboid két végére esik és díszítő elemként hat. A hullámvonalas orsógomb anyaga szürkésfekete agyag (119. kép, 4.).

Újabb leleteket csak 1925-ben kaptunk Győrhegyről. Egy kis kezdetleges, fekete cseréppohár és egy tört bronzkarperec szaporította gyűjteményünket. A karperec négyélű pálcikából hajlított, nyitott volt. Felületét szabálytalanul elhelyezkedő tűszúrások díszítik.

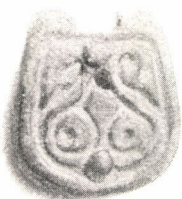
Ekkor már diákok is turkáltak a homokbányában s így az ő útmutatásuk alapján kezdtünk több ízben is ásni. 1925 szept. 19-én, egy délután folyamán a következő eredményt értük el. A mindenfelé kimeredező csontok egyikénél, lábfejnél kis durva agyagpohár és csirkecsontok kerültek elő (1. sír). A csontváz többi része már korábban szétszóródott. Ezen sárgaradványtól jobbra, 2 m távolságra, 1,5 m mélyen koponyára bukkanunk. Az előbbi sír irányából következtetve, ép sírt reméltünk s így is volt. Meglepetésszerűen hatott, hogy a sírban két holttest feküdt egymás mellett, egy harmadik lábuk alatt keresztben, úgy, hogy a párhuzamosan temetett halottak lábfeje annak mellén volt, alsó lábszárukon keresztül pedig egy teljes lócsontváz volt átfektetve. Az egy sírban való temetés kétségen felül állt és megállapítható volt a mellékletekből, hogy az eltemetett vitéz baloldalára egy rabszolgát, lábaik fölé pedig a lovat temették. Régiségek csak a jobboldali halotton és a lovon voltak. A sír kiásása egy délutánon nem sikerült, részint az idő rövidsége miatt, részint a nagyon átázott föld leszakadása miatt. Mikor okt. 1-én újra kimentem, már sok tárgyat elvittek a kínés keresők, különösen a ló felszereléséből (2. sír).

A jobboldali holttest jobb halántéka mellett kettős, zárt aranykarikát, halántékgyűrűt találtam. A gyűrűk felülete gyöngysoros tagozású (120. kép, 5.) A gerinc és csípő alatt jobboldalon 2 db, baloldalon 1 db vékony aranylemezzel vont,

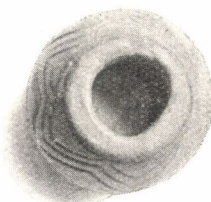




2



3



4

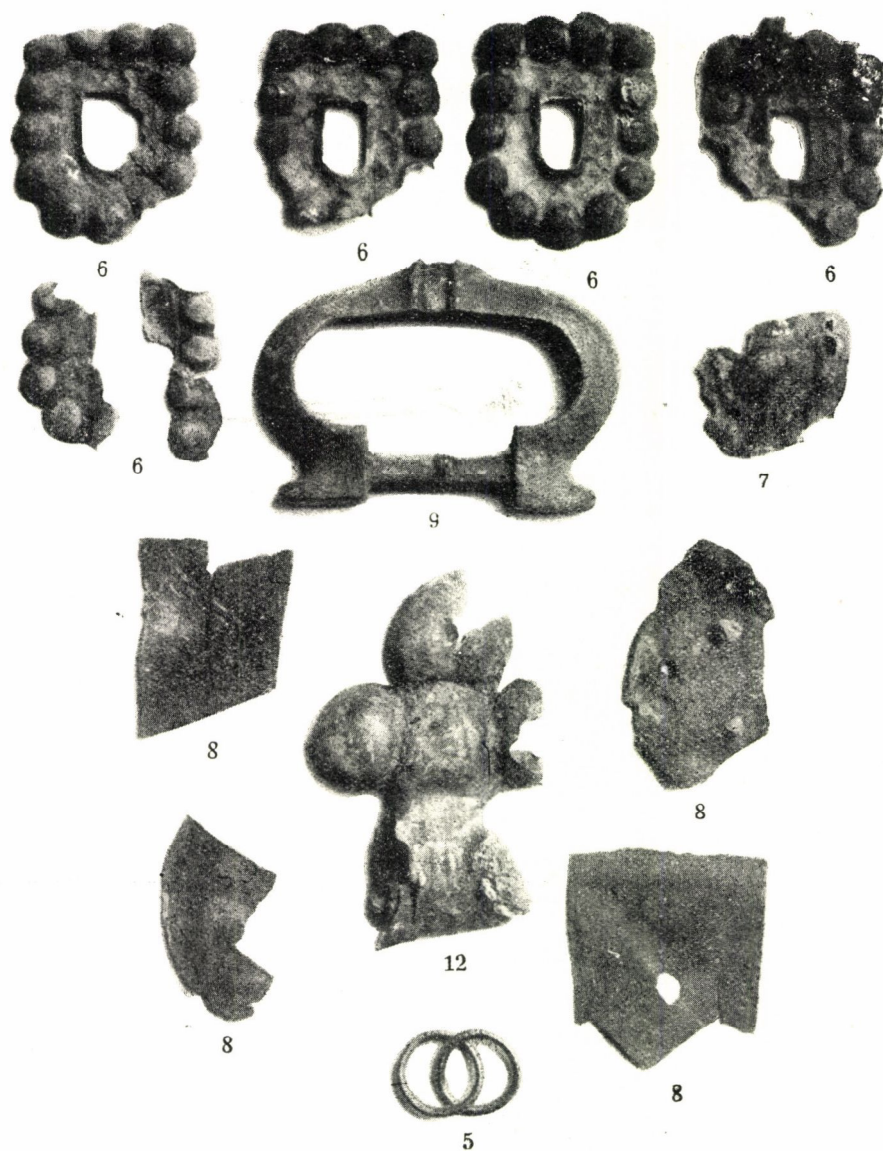


1



3

119. КЭР.



120. KÉP.

préselt szíjvég fordult elő. Anyaguk bronz, alakjuk hosszúkás félkörös, díszítésük: köröskörül nagyszemű gyöngykeret, középen a szíjvégek alakját utánozó áttört nyílás. A második ásás alkalmával a szíjvégek száma hatra emelkedett, de fekvésük már nem volt meghatározható

(120. kép, 6.) Egy hetedik, részben hasonló lemez félkörös volt, közepén nem volt áttörve s a külső nagyszemű gyöngykereten belül második, apróbb gyöngykör, azon belül domborúan emelkedő körösdísz látható (120. kép, 7.) Néhány darab nagyobb bronzlemez szintén az öv-







122. KÉP.



garnitúrához, egyik a nagy szíjvég hátsó lapjához tartozik, de ezek hiányzó részeit sem sikerült megtalálni (120. kép, 8.) Az ágyék jobboldalán volt az elliptikus bronzövesat, vastövissel (120. kép, 8.) A test baloldalán egyenes, egyélű kard feküdt. Markolata a könyöknél, hegye a jobb bokánál volt. Minthogy a bal lábszár fölött nyúlt át a jobb boka felé, a fölötte fekvő ló teste és a későbbi földtömeg elgörbítette. Hossza: 80 cm, szélessége: 2—2,5 cm. A markolatnyujtvány lemezes, szegecses számára szolgáló lyukakkal. A korhadt farostok famarkolatlemezre engedtek következtetni. Keresztvasa nincs. A hüvelyből csak töredékek voltak megmenthetők. A hüvely száját nagyon vékony ezüstlemez borította, de érintésre teljesen szétmállott. A hüvely felső harmada vaslemezéből készült, alsó kétharmada fából volt. A hüvely vaslemezeiből néhány törmelék megmenthető (121. kép, 10). A jobbkönyök külső és belső oldalán 1—1 pár faragott, görbe, lapos csont feküdt, a népvándorlási sírok sokat vitatott csontlemezei. A könyöken belül fekvő lemezpár görbe hegye összeért, köztük hosszú ékalakú csontlemezke volt úgy, hogy a görbe csontok szélesebb végeit széttartotta. Az összeérő lemezvég már a medencecsont alatt feküdt. A jobb lábfejnél szintén volt egy pár ilyen csont, csúcsával a könyök felé fordulva (122. kép, 11).

A lószerszám díszítéséből és alkatrészeiből, mint említettük, nem tudtunk mindent megmenteni. Találtunk 1 db lóherealakú ezüst szerszámdísz (120. kép, 12.) 2 db köralakú, nagyon kisméretű kengyelt a ló bordái fölött és alatt, a kengyeltartó szíj egy-egy vascsatját s egy több darabra tört lapos, kis körökkel díszített csontlemez a bordák közt (121. kép, 13—14. 122. kép, 15). Egy kis indásdíszű faragott csontlemez, egy csatttöredék és egy kétágú hurkos vaskapocs fekvése ismeretlen maradt (121. kép, 17—18. 122. kép, 16).

A lovassír feltárása közben a munká-

sok másutt is dolgoztak. Tőle jobbra, ismét 2 m-re, újabb sírt tártunk fel (3. sír). A holttestet mésszel kevert habarcs-hoz hasonló vastag szürkés réteg vette körül. Hasonló réteget más síroknál is tapaszt-



123. KÉP.

taltunk. A halott jobbkönyökénél vaskarika, jobbmarkában vaskapocs (123. kép), balmarkában szeghez hasonló nyílhegy, ágyékán széthullott késpenge volt. Lábnál a fagyökerek szétrepítették az agyagpoharat. A váz koponyáját is elhoztam. A koponya hosszas, szemöldökíve ki-



22



21



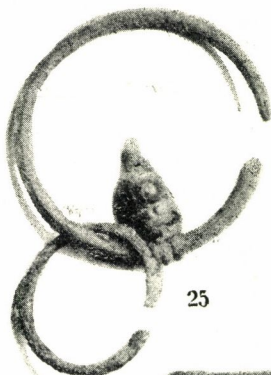
24



20



20



25



23

124. КЕР.



emelkedő, homloka elég keskeny. Állának szokatlanul nagy a csúcsa és a felfelé álló állkapocs-tagok nagy szög alatt hajlanak el a fogsor vonalától.

Ezen sírok is, de a későbbiek is mind ény.—dk.-i irányban feküdtek. A holttestek feje ény.-ra volt.

A homokbánya dny.-i falában három feldúlt sír maradványait találtuk szept. 19-én (4—6. sír). Itt is előfordult a habarcsöntés, de jól égetett cserépdarabkák is voltak itt a szürkésfehér rétegben. Itt különösen egy torz koponya volt feltűnő. Orvosi vélemény szerint angolkóros elváltozásokat lehet rajta látni. A koponya különben szokatlanul rövid és ennek megfelelően az állkapocs szárai merőlegesek a fogsorra. Itt néhány vas-késtörredék és agyagpohár került napfényre.

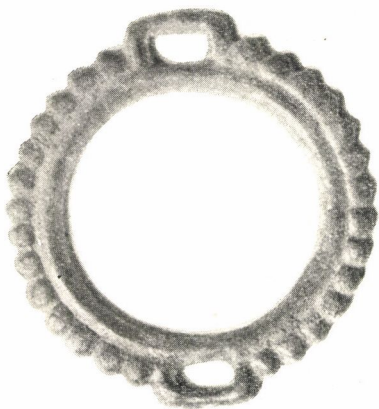
Október 1-én a lovassíron kívül csak egy sírt tártunk fel (7. sír). A bánya ény.-i végén, a kociúthoz közel, alig 1 m mélyen, fiatal lány holtteste volt. Félig ülőhelyzetben, kinyújtott lábbal volt eltemetve. Feje oldalt billent. Mellékletei: mindegyik kezén, a középső újjon egy-egy többszörösen sodrott spirális gyűrű (124. kép, 20.), mindkét könyökén gömbölyű bronzpálcából hajlított, de nyitott végüknél ellapított karperec tűszúrásos díszítéssel (124. kép, 21.), mellén bronz karika (124. kép, 22.), medencecsontján kis késpenge, nyakán apró sárga gyöngy pásztafüzér (124. kép, 23.) jobb csipője mellett körökkel díszített kúpos orsógomb (124. kép, 24). Bronzfülbevalóinak mindegyike kettős karikából áll. Az egyik síma, nyitott, kisebb s ez volt a fülbe akasztva, másik nagyobb nyitott karika, rajta üveggyöngyös csün-

gő; ez utóbbi karika a kisebb karikáról függött le. Mindegyik függő gyöngyös tagján kis karika látható és ebbe hosszú S alakú bronzláncszemekből készült három-öttagú láncocska kapcsolódott. Nem sikerült megállapítani, hogy a függőre kapcsolt láncok hátul, a nyak mögött össze voltak-e kötve vagy külön-külön a vállra hajoltak le. Ami kevés megfigyelés lehetséges volt, az első kapcsolási mód mellett szólt (124. kép, 25.).

Az 1926. évi iskolai szünet folyamán Burza Béla ludovikás növendék néhány feldúlt sír leleteit mentette meg és hozta gyűjteményünkbe. Néhány cserépedényen kívül különösen értékes volt egy keleti típusú görbe kard (125. és 126. kép, 27), egy bronzkarika (126. kép, 28.), 2 db görbe csontlemez (126. kép, 29) és egy tört agyagbögre (127. kép). A kard teljes hossza: 83,5 cm, pengéje: 69 cm, szélessége 3 cm; keresztvasa rövid, a markolat és a penge felé nyúló 2—2 tüskéje a markolat falemezeit és a hüvelyt közrefogja. A markolat lapos, szegecses erősítették két lapjára a falemezeket. A penge a keresztvastól kezdődően nagyon enyhén görbül; nincs nyoma annak, hogy a penge vége kettősélű lett volna. A hüvelynek vas és falemezei részben még most is a pengére vannak rozsdásodva. A Hampelnél közölt görbe kardok közt egy sincs teljesen hasonló keresztvasú kard. A bronzkarika külső gyöngyös és belső síma gyűrűből áll. A gyöngyös kört két ellenkező oldalon kis négyszöges fülek szakítják meg. A két csontlemez a már eddig is ismert alakú. A fagyókerekétől megrongált agyagbögre felületén hullámvonalban sorakozó köröcskék vannak. Ugyanilyen kö-



125. KÉP.



28



27



29



29



röcskék láthatók az edény szájának peremén is. Egy kis bronzlemez félgömb rendeltetését nem tudnám megmondani. A tőle átadott fülbevaló nyitott síma karikán csüngő bronzseppet mutatott; a bronzsepp felületén finom sodrony-díszítés van. Anyaga fehérssárgás fém, valószínűen sok rézzel kevert ezüst (8. sír). A koponya is múzeumunkba került.

félkorongjára emlékeztet, tűhegyvédő vége viszont a római fibulának megfelelően keskeny. A tűhegy beakasztására szolgáló nyitott csövecskének vagy sodronyhuroknak azonban nyoma sínes (128. kép). A halott bokáján keresztül egy fej nélkül való nagyobb szárnyas, talán pulyka csontváza feküdt.

A másik sírban (13. sír) 25–27 éves



127. KÉP.



128. KÉP.

1926 szept. 11-én személyesen voltam a gyűrhegyi temetőben. Három feldúlt sírban (9–11. sír) minden dísz nélkül való, rosszul égetett agyagedényeket, vaskést és egyikben két vaskarikából álló kis láncot találtam; a vasma üveggyöngyszem van rározsdásodva.

Ugyanekkor két érintetlen sirt ástunk ki. Az egyikben (12. sír) öregasszony holttestét találtuk. Lába fejénél díztelen bőgre, keze fejénél késpenge és lapos orsógomb, csipőjénél vasfibula és nyakánál néhány dinnyemag-alakú és gömbölyű üveggyöngy volt. Ezek közül legérdekesebb a vasfibula. A római T fibula és a germán népvándorlási fibula típusához tartozik. Feje két, egymás felé görbülő szarvszerű nyujtvánnyal a germán fibula

női csontváz volt. Ebben a baltérd külső oldalán az eddigiektől eltérő, kisebb, nyulánkabb agyagedényt találtunk. Felületén párhuzamos vonalokból olyan díszítés látható, mintha fésűvel karcolták volna végig. A combcsontok közt az előbbi sírban is talált fejletlen nagy madárcsont-



129. KÉP.

váz, csípőtájon egy lapos és egy köröcskékkel díszített kúpos orsógomb (129. kép.) feküdt. Ugyanitt kis vaskés, mellén teljesen elmállott s már fel nem ismerhető alakú bronzszög, talán a csat maradványa volt. A gyöngyök is hasonlóak voltak az előbbi síréhoz. S egyikben sem hiányzott a tojánhéj sem. Mindkét sírból elhoztuk a koponyát és a lábszáreson tokat.

1927 ápr. 12-én a soproni múzeummal együtt ástunk újra. Ásási terveink a két kardos sír környékének feltárására írá-

tette ki leleteinket. Ezen napi ásataink eredményei a soproni múzeumba kerültek.

Az a terv, hogy rendszeresen végzett ásatással teljesen feltárjuk a gyűrhegyi temetőt, több nehézségbe ütközik, illetve megeshat reményeinkben. A nehézségek közül csak azt említjük meg, hogy a még remélhető gazdag sírok éppen a domb tetején végighúzódó út alatt fekszenek, ez az út pedig a szováti majornak Bágyog felé vivő elég fontos, bár nem közizgatási útja. A csalódást pedig az



130. KÉP.

nyultak. A görbe kardos sír körül három sírt (14–16.) bontottunk fel. Sajnos, edényen, késen és vaskarikán kívül egyebet nem találtunk a holttestek körül. A 13. sír mellett szintén kiástunk kettőt, részben már megbolygatott sírt (17–18.), hasonló szegény tartalommal. A lovas-sírtól délre három szegény sírra bukkantunk (19–21.). Végre a 4–6. síroktól dny.-i irányban, az új homokpartban kiástott öt sír közül kettő gazdagabb volt az előzőknél. A 22. sír férfi sírja volt, szép öntött bronzszirovékkal, pitykékel és csatokkal. Ezeken növényi ornamentika látható. A 24. sír gazdagabb női sír volt, bár nem éri utól a kislány sírját. A többi háromban (23., 25–26.) kés és gyöngy, valamennyiben edény egészi-

idézheti elő, hogy a domb közepe tája már ki van bányászva. Sajnos, az évtizedek óta folyó homokbányászás közben előkerülő tárgyakat sem mentették meg, a sírokat sem vette jegyzékbe senki.

Győr.

Dr. Lovas Elemér.

### Övdíszító műgyakorlat a hún ötvösművészetben.

Magyarország népvándorláskori emlékeinek legnevezetesebb lelőhelyei közé tartozik Szentés.

A szentesi Múzeum legújabbán a város határának Nagyhegy nevű részében végzett ásásokat, ahol egy kiterjedt hún temető 139 sírját vette tüzetes vizsgálat alá. A felszínre került műtárgyak stílusa,

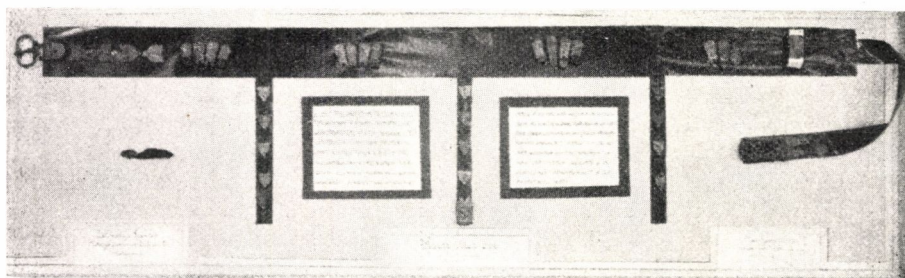


a művészet elemeinek keleti jellege, a korhatározást meglehetősen pontosá tették s újabb bizonyosságot szolgáltatottak arra, hogy Szentes környéke a hún időkben meglepő népesen volt betelepülve.

A nagyhegyi sírmező több olyan problémát tett világossá, amelyek évek óta kísértettek, a nélkül, hogy elfogadható feleletet nyertünk volna. Eleinte itt is sír után került feltárássra különösebb eredmény nélkül. Már a 131. és 132. is rendelkezésre bocsátotta kincseit és még mindig nem szereztük meg egy díszesebb öv ékítményelrendezésének világos rajzát. Végre aztán a 133. számú egyre nyúló mélységével magára vonta a figyelmet. Ez az átlagos női és gyermeksírok mélységé-

ványa az egyes bronzdarabokat eltakarta. Fekvésük tehát ilyenformán csak úgy volt megállapítható, ha előbb egyenkint a salak közül kihámoztatták s a legnagyobb figyelemmel újra eredeti helyükre helyezték.

A duzzadt, porló fára és kiszáradt festékanyagra emlékeztető 5,5 cm széles bőrön nyomról nyomra követte a bronztárgyakat, amelyek minden kétséget kizárólag erre voltak ráerősítve. Az igen fejlett szövési technikával elkészített szövet a váz alsó felén ezután következett. Úgy látszik, hogy a temetkezés alkalmával az elhunyt derekára tekerték ezt a szövetet oly módon, hogy a minden valószínűség szerint értékes övet és díszeit megvéd-



131. KÉP.

ben — 155—156 cm — még mindig újabb homok rétegeket adott, sőt 170 cm-re sőt humuszt dobott felszínre az ásó. Csupán 176 cm-re került elő az első porlandó csontszilánk. A kimagasló homlok szétomló darabjai csupán útmutatóul szolgálhattak, mivel a váz egyéb csontjainak pora teljesen elvegyült a sárga homokkal. A koponyától nyugatra húzott tengely irányában, cca 65 cm távolságra bronztárgyak mutatkoztak. Sajnos, az áttekintés és lefényképezés céljára szükséges feltárást szerfölött megnehezítette, sőt lehetetlenné tette a tárgyaknak különböző rétegződése — némelykor csak néhány darab volt megfigyelhető — és ama körülmény, hogy úgy a derékszíj bőre, mint a tetem e részét körülfedő szövet pépes marad-

jék. De lehetett ennek az oka valamelyes rituális szokás vagy egyéb felfogás is.

Az öv díszének eredeti fekvését a mellékelt 131. kép tünteti fel. E szerint összesen 36 darab különböző nagyságú és alakú bronztárgy került elő, amelyeknek száma eredetileg 39 lehetett. Egészen újszerű az övdíszítési módszernél a *négyes tagozás*. Az általánosan elterjedt mód ugyanis az eddigi megállapítások szerint a hármas, ötös és hatos tagozás volt, míg ennél a szokásos hat övdísz csak négy pótolja. Ezek azonban összetettek s részekben ugyancsak négy kisebb egységre oszlanak. Ilyenformán a képen feltüntetett csüngős bronzdísz összesen négyszer  $4 = 16$  darabbal volt képviselve az eredeti övön a most megtalált 15 darab he-

lyett. Anyaguk jól kevert, kemény bronz, melynek törése tompafényű és barnaszínű, a réz sárga csillogása csak erős dörzsölés után villan elő. Öntésük tömör, fenntartásuk ellentálló, de hogy súlyukból valamit veszítsenek, hátul ki vannak mélyítve. Ezt az üreget a bőrre való erősítés alkalmával valamilyen pépes ragasztószerral töltötték ki.

Valamennyi disztag két részből áll. A tulajdonképpeni s a nittelő szegekkel ellátott hosszabb részből, melyhez egyszerű csuklószerekkel egy kis pajzsalakú csüngőt alkalmaztak. Technikai előállításuk öntés.

A 132. kép, 3. ugyancsak természetes nagyságban adott pajzsalakú ptykék az övet a csat után következő szakaszán ékesítették. Ezekből az ötvös az övön négyet alkalmazott, közvetlen a csat rögzítő pajzsa után oly módon, hogy párja hegyével egymásnak fordult. Anyaguk ezeknek is ugyanaz a bronz, mint az övdísztagoknak, azonban öntésük vékonyabb és hátul kimélyítés nélküliek. Két-két szeg erősíti őket a bőrhöz. A pajzmező síkja ezeknél is vésett rajzokkal van kitöltve.

Hasonló ehhez, csak valamivel leegyszerűsítettebb, a szíjveret pajzsa, melyekből összesen 13 darab került elő. Ezeknek már nem a derékszíj ékesítése volt a rendeltetésük, hanem a kis szíjcsüngők, helyesebben a csüngőszíjak díszítése, amelyek a kis szíjvégeket hordták. Az öv ismertetésénél s annak szerkezeténél még vissza fogok térni rájuk.

Az övgarnitúrának természetesen legfontosabb darabja a csat. E nélkül az öv rendeltetésének nem felelhet meg. Ezek jelentőségükönél fogva rendszerint igen kidolgozottak s díszítésükre sok gondot fordítanak. A jelen esetben tömören öntött hátlapján ezzel szemben az övdísztaghoz hasonlóan homorodó, amely a már említett ragasztópéppel kitöltve a szíjhoz való erősítés céljából szolgált. Ezenkívül három szeg fogja a bőrhöz. Három részből áll és valamennyi külön öntetett s

egy vasszeg alkalmazásával vannak mozgathatóan összeillesztve. A karika egyszerű, két füllel ellátott bronzöntvény, amelyen csak a tövis meggörbülő hegyének befogadására van egy 0,5 cm bemetszés. A tövis más formát ölt magára nemcsak azáltal, hogy a hegy ráhajlik a csatkarikára, hanem gerincén dudorodó taraj is ékesíti. A pajzsalakú csattest háromnegyed részben csigavonalakban szaladó, növényi ornamentikára emlékeztető, áttört művi dísz tölti ki. Motívuma levél. Az övgarnitúra nagy szíjvégének típusából a szentesvidéki sírmezők adtak néhány változatot, így éppen a nagyhegyi, ezenkívül a zalotai és felsőcsordajárási temetők, de tökéletes mását nem tudja felmutatni a vármegyei múzeum. E nagy szíjvég hossza 7,5 cm, szélessége 2,5 cm, míg vastagsága 12 mm. Két teljesen egyforma, áttörtművi félből áll, melyek a hátlapjuk szélén végigfutó peremén pontosan összeilleszthetők oly módon, hogy a két tag által egy belső üreg képződik. Az így egymásra helyezett részek adta szíjvég vonalai párhuzamosan futnak. Öntése bronz, tömörségéből csak a rovátkolás, áttörés és lapjainak kimélyítése nyomán veszt, így is azonban erőteljes öntvény jellege van.

Emídarab megismerkedése fejlett tervezőkészségre és finomult ízlésre vall. Az ilyenmű műtárgyaknak kiviteli módja a *fafaragásra* utal. Nem lehetetlen, sőt valószínű, hogy eredeti kivitelében e szíjvég fából készült s az így nyert pozitív felhasználásával öntötték a negatívot, amelyből aztán annyi öntvényt készíthettek, amennyire éppen szükségük volt. A megalkotásnak erre a módszerére utal a kettős peremél, amelyek közül az egyik a szélén szalad végig és arccal kifelé fordul, míg a másik a szíjvég megmunkált lapját ékesíti és az előbbi mellett belül 45 fokú tengelyelhajlással adja most már az áttörtművi indadisz keretét. Mindkét keret rovátkolt úgy, mint ahogy a fafaragás rója be és díszíti a kiálló kereteket. Az így nyert mezőt, miután egyik végén a hasz-

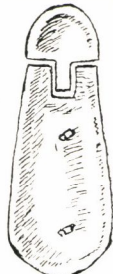


ELSŐ NÉZET



2

HÁTSÓ NÉZET

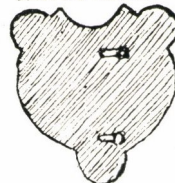


ELSŐ NÉZET



3

HÁTSÓ NÉZET

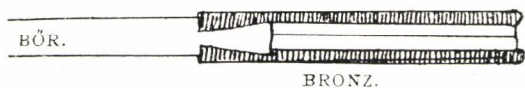


ELSŐ NÉZET

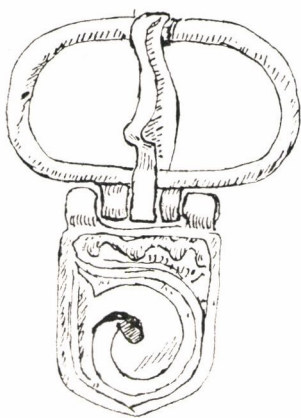


4

HÁTSÓ NÉZET



7



5



8



6



nálatti tárgy rendeltetésének megfelelően lekerekítette, a másikon pedig a felfüggesztéshez szükséges füleket meghagyta, az alkotó műízlés szerint, a dívó ornamentika kialakítására előkészítette.

A bronzdísz a derékszíj végéhez a két szegen kívül még a gömböcsökből alakított fej is segítette szilárd tartásában.

Megalkotásában és kivitelében egészen hasonló ehhez a kis szíjvég. Általában ezekből egy övgarnitúrában három szokott előfordulni, de van rá eset, hogy annál több is akad. A nagyhegyi 133-as övszerkezet is hármat tüntet fel, mivel három csüngőszíj veretei mutathatók ki, azonban a szíjvégekből csupán egy tartozik a leletállomány közé. Nagy a valószínűsége, hogy a hiányzó két darab még használat közben szakadhatott le és vesztette el őket gazdájuk.

Sok találgatásra és vitára adott alkalmat a múltban az úgynevezett «bujtató». E tárgy cca 15–20 mm széles bronz vagy vaspánt, téglányalakúra formálva. Az első pillanatban késtök, illetve kardhüvely

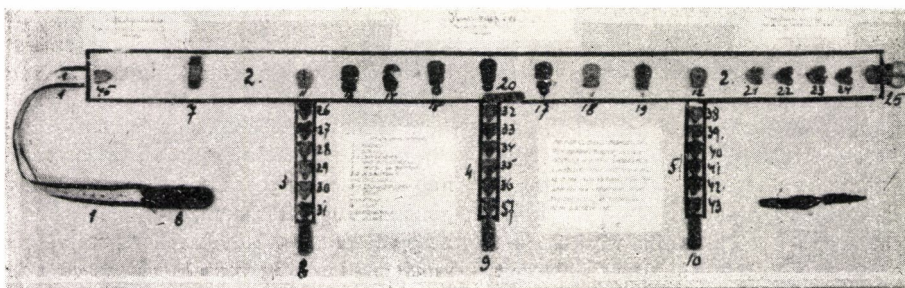
nyílását alkotó veretnek lehetne tartani. Kezdetben az általános felfogás annak is tartotta. A múlt század utolsó évtizedében végzett ásatások alkalmával előkerült példányok csak egyszerűen «keresztpántnak» vagy «kampós sodronynak» nevezik. Az első, aki valódi rendeltetésére rámutat, dr. Éber László. A Nemzeti Múzeumnak 1900-ban Abonyban végzett ásatásait ő vezette s beszámolójában a 12. sír leleteit illusztrálva, az általa is keresztpántnak nevezett bujtatót a rajzban a nagy szíjvégre húzva tünteti fel.

Rhé Gyula («Veszprém vármegye avarkori emlékei» c. művében) az első, aki az egykori keresztpántot «bujtatónak» nevezi és leírásait adja feltalálása körülményeinek. Ezzel egyidőben Csallány is hasonló megfigyeléseket tesz a mindszenti Albrecht tanyán s Rhé felfogását magáévátéve, ásatásai közben e sorok írójával együtt gondosan ügyel arra, hogy a nagyszíjvéget a bujtatóval együtt találja. Erre aztán 1927 telén került a sor, amikor éppen a nagyhegyi temető első felé-



133. KÉP.





134. KÉP.

nek feltartása alkalmával a 62-es sír bizonyítékot szolgáltatott a mi számunkra is Rhé Gyula megállapítását illetőleg. Ebben a sírban a nagy szíjvég a bujtatóban volt, mégpedig a szíjvég hegygel merőlegesen a fenéknek fordulva, minden kétséget kizárva a bujtató helyét az övön. Ez az elhelyezkedés ugyanis annak a bizonyítéka, hogy a bujtató a szíjnak a harcossal oldalán fekvő részén volt a bőrre erősítve, mégpedig a csattal ellentétes szíjfelen.

Ezeket az öveket ma már megközelítő pontosággal rekonstruálni tudjuk. Ismerjük az övdíszek, csüngőszíjak és egyéb ékességek fekvési helyét, mindössze az úgynevezett «piskóta» vagy «propeller» dísz helye problematikus még.

Azt, hogy e szíjnak e tárgyakkal való felékesítése miként történt, meghatározni problematikus dolog. A magyar archeológia eddigi irodalmában több szíj díszének elrendezését állapította meg s eközben kiderült, hogy bár az ékességek elrendezésénél fejlett szimmetriával dolgozik a művész, feladatát nem végzi sablonszerűen. Kétségtelen, hogy ez az elrendezés mindig alkalmazkodik a díszgarnitúra jellegéhez. Sajátságául csupán a szimmetriát és a parallel beosztást emelhetjük ki. A hún övdíszítő gyakorlat, úgy látszik, a derékszíjat két főrésztre osztotta. Egyik a tulajdonképpeni derékszíj, amely 5–7 cm szélességben a vitéz derekát öleli körül, a másik a szíjazat. Előbbit a csat, pitykék, övdíszek és bujtató ékesítik, utóbbiakat a nagy, kis szíj-

végek és szíjveretek. Előbbi tehát az a felület, amelyen a dísztárgyak jelentősebb része helyezkedik el s amelyből a szíjazat kiindul.

E beosztást szemléltető módon tünteti fel mellékelt képünk (131. kép), amely a derékszíj sajátosságos tagozását lelkiismeretes feltárások eredményei nyomán tünteti fel. Az eddigi megállapítások szerint nem fér kétség ahhoz, hogy a derékszíj megszerkesztése ilyen lehetett. Ilyennek kellett lennie díszének természeténél és felszerelésének praktikus használatánál fogva. De nemcsak a tervező elgondolás vezet erre az eredményre, hanem a megfigyelés is, amely éppen a Nagyhegyen döntő bizonyítékokat szolgáltatott.

Hogy ez így volt, azt igen beszédesen szemlélteti a 119. sz. sírról készített felvétel (133. kép). A csat és a nagy szíjvég helyzete utal az előbbi megállapítás helyességére, másfelől elevenen domborodik ki, hogy az övdíszek a derékszíjnak milyen részén és mi módon voltak elhelyezve. Világos, hogy ezek a dísztárgyak csakis a derékszíjnak a hátulsó felén lehettek, mégpedig a legnagyobb szimmetriával elrendezve. A jobb combcsontnál látható fehér sáv a kést fedi, amely egy vékony szíjon függött s az övre a csat mellett fekvő bronzfoglalat volt reáerősítve.

A következő képünk 134. kép a 139. sír övét adja rekonstruálva. 1. = Fűző-szíj, 2. = derékszíj, 3–5. = csüngőszíjak, 6. = nagyszíjvég, 7. = bujtató, 8–10. = kis-

szíjvégek, 11–19. = övdíszek, 20. = övtag, 21–24. = pitykék, 25. = csat, 26–45. = szíjveretek. A 20-as számú övtagnak nevezett piskóta alakú dísz helye problematikus még nagyon valószínű, hogy annak a díszítési célzatosság mellett valamelyes praktikus rendeltetése is volt. Föltevés ez is, de nem alaptalan. Minden jel arra mutat, hogy ezzel foglalhatták össze a derékszíjat a fűzőszíjjal. Ha ez így volt, akkor az övtag hossza egyben a derék-

ben megegyezne egymással. Bizonyos, hogy az ötvösök nem voltak berendezkedve a tömeggyártásra, hanem minden alkalommal, megrendelés szerint vagy saját elhatározásukból, más és más garnitúrákat készítettek. Egyformát soha, vagy nagyon keveset, ezenkívül — úgy látszik — gondosan ügyeltek arra, hogy sablonokat ne gyártsanak. Az övdíszek és szíjvégek motívumai mindig vonatkozásban vannak egymással, a pitykék és szíjveretek pedig



135. KÉP.

szíj legminimálisabb szélességét is jelzi. Mindez azonban csak föltevés, melyre a feleletet talán rövidesen meg fogjuk kapni.

Ennyi az egész, amit egy hún vitéz ékességeinek tárgyalása alkalmával első sorban előadhatunk. Tárgyai között akad ugyan még egy-két vasesat is és más apróságok, de ezek már nem az öv alkatrészei, hanem használati tárgyak és ruhátartozékok, mint nálunk a gomb.

Az előbbieket szerint megkonstruált bőrvégek száma ma már tetemes, de e garnitúrák közül igen kevés az, amely minden-

szerves kapcsolatban és nem volt még eset arra, hogy egy leszakadt dísz helyett idegen stílusú, eltérő formájú öntvényt alkalmaztak volna.

Ezidőszerint még a hún férfi és női viselet ismertetésének meglepően kicsi az irodalma. Mindössze annyi a megállapítás, hogy ruházatuk túlnyomó részben bőrből készült, de hogy milyen darabokból állott, annak részletezését még csak meg sem kísérelte senki sem. Kétségtelen, hogy a férfi felsőruházat anyagában a bőr a domináns, de hogy számukra a vászon ismeretlen lett volna, az





val van bekerítve. A három alak feje felett egy zöld girland vonul át stilizált levélmotívummal. A három alak mögötti háttér színe erősen elmosódott, mind- amellett a sötét bordószín erősen fel- ismerhető. Itt is észlelhetünk bokrot utánzó arany satirungokat. A három alak ábrázolását illetőleg meg kell je- gyeznünk, hogy mindegyiknek keze imára kulesolva. A kép tulajdonképpen iniciálé, még pedig S betűé. A mellette lévő szöveg: «piritus domini implevit orbem terrarum...»

A misekönyv e fennmaradt lapjai is finom, délvidéki hárttyából készültek. Betűi feketék, közben pirosak, néhol kék iniciálékkal.

Írása után, mint a többi kódexírású műnek, korát nehéz meghatározni. Min- denesetre a középkor termékével állunk szemben. Származási kora nézve semmi pozitív adatunk nincsen, miért is tárgyi bizonyítékokra támaszkodunk, mikor azt állítjuk, hogy a misekönyv, melyből a mellékelt miniature-t fenntartó két le- vél fennmaradt, a XV. századból szár- mazik.

A Várday-családból két nevesebb egy- házi személy került ki; az 1580-as évekig élő István bíbornok, kalocsai érsek és Ferenc erdélyi püspök, aki 1525-ben ha- lálzott el. Mátyás boszniai püspök itt nem kerülhet számításba, mert tőle csak missilis levelek maradtak fenn a zselői levéltárban. A fentiek hagyatéká- ból került a gróf Zichyek birtokába a Melith-juss révén a Várdayak családi levelei, kéziratai és könyvei. Ha most már azt tesszük fel, hogy a misekönyv Várday Ferenc tulajdonába örökösödés révén került, akkor a misekönyv szár- mazási korát az 1450-es évekre kell ten- nünk. Ha pedig ő saját maga szerezte, akkor a könyv keletkezését a XV. század végére kell helyezni.

Tekintve a könyv anyagát, hogy az olaszországi hárttya, olaszországi származásúnak kell tekintenünk és nem hazai munkának. Ámbár a kivitel egyszerű-

ségéből hazai eredetre is lehetne gon- dolnunk. Úgy Várday István bíbornok- ról, mint Várday István erdélyi püspök- ről köztudomású, hogy tanulmányaikat Olaszországban végezték, mégsem koc- káztathatjuk meg ama feltevést, hogy diákságuk idejében szereztek volna. Való- színű, hogy a misekönyv már valamelyik magyar egyház tulajdona volt, annyi azonban bizonyos, hogy keletkezését a XV. század végénél későbbi időre nem tehetjük.

*Dr. Lukács Pál.*

### **Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintése.**

A magyar Dürer-bibliográfia össze- állítása alkalmával ismét ráterelődött a figyelem Dürernek a XVI. századbeli magyar festészetre gyakorolt hatására. A Dürer-féle metszetek óriási elterjedt- ségnek örvendettek Európában, hatásuk egész általános, s Magyarországot is érin- tette különösen a német telepesek révén. Ezt a hatást nálunk eddig túlbecsülték, az említett kapcsolatok sok esetben nem állnak fent, s ezért szeretném röviden felemlíteni azokat az emlékeket, ahol Dürer követése tényleg kimutatható. Mind- össze három származásoltáron lehet a Dürer-metszetek hatását megállapítani: a héthársi Szt. Márton-templom oltárán, a székelyszombori és csíkménasági oltáro- kon.

A héthársi oltárképek mestere Hans Koeler sajátos kettősséget mutat: egy- részt az ú. n. dunai iskola, másrészt Dürernek hatását. A dunai iskola befolyását az egész felfogás szellemében látom, az erőteljes naturalizmusban, mely a formai igazság és korrektség rovására megy, s főleg a tájképi részleteknek abban a sajátos tépett és zilált kezelésében, mely az Altdorfer-iskolára oly jellemző. Ezzel szemben Dürer hatása külsőleges és formai. A festő ott hívja segítségül Dürert, ahol saját maga a leggyengébb: a kompozícióban; főleg a jelenet színhelyé-



Saucti spūs q̄s dñe compl  
cora nra unūct infusio ⁊ su  
roris iūna aspsione fieri or  
petusē post unā bñdīcōe dī



Iudie scō  
puritus  
conuue  
plenu or  
brii tentat  
alla et hoc  
quod con

tinet omnia sacrificia hī uotis  
alla alla alla p̄s confina hī oris  
quod opatus es in nobis a templo  
saucto tuo qd' est in iheru

**D**eus qui ho oō kyrie eōs



ben és az általános elrendezésben követi Dürert, egyes alakokat szolgálailag átvesz, másokat viszont erős változtatással alkalmaz, hogy a forrás ne legyen oly szembe-tűnő. Így a Dürer-metszetekkel azonosítható részek a következők: az Angyali üdvözlés színhelye, Mária élete B. 83-ból, Mária látogatásának egész képszerkesztése, valamint Szt. József és a három kísérő nő alakja, a Mária élete B. 84-ből van átvéve; Krisztus születésén a jelenet színhelye és Szt. József alakja, Krisztus búcsúján szintén a színhely és Máriát támogató két nő származik a Mária élete sorozat megfelelő metszeteiből (B. 85 és B. 92); az Olajfák-hegyének három apostola és Krisztus elfogatásának Szt. Péter és Malchus-jelenete származik a kis Rézmetszet Passióból (B. 4 és B. 5), valamint Krisztust és Kaifást ábrázoló jelenetből Krisztus és a püspökök és az Ecce Homó-ból, a színhely és az előtéri négy alak a Kis illetőleg Nagy Fametszet Passióból (B. 29 és B. 9). Ezen alakok kivételével Koeler teljesen független Dürertől. Koelernek egy másik hiteles munkájában, a bártfai Mária látogatásában szintén nem találhatunk erősebb Dürer-befolyást, a rokonság itt is az általános elrendezésben van, ez azonban néha tisztán véletlen is lehet.

A székelyszombori oltár mesteréről is körülbelül ugyanezt mondhatjuk: néha egyes jeleneteket, majd egyes alakokat ragad ki Dürer legkülönbözőbb grafikai munkáiból, hogy azokat szolgálailag lemásolja. Érdekes, hogy a Dürer-féle tösgyökeres germán típusok itt valami unalomig ismétlődő, keveréktípusokká váltak. A Dürer-metszetekkel azonosítható jelenetek: Angyali üdvözlés (Kis Passio B. 19), Mária látogatása (Mária élete B. 84), Három királyok imádása (B. 3 fametszet); a mester kompozícióban redukál néha, de részletekben, még ruharedőzetben is szolgálailag utánózik. A Passio-jelenetek közül csak az Ostorozás és Töviskoronázás függenek némiképpen Dürertől (Kis Passio B. 34 B. és 35).

A harmadik és legfontosabb emlékünkből a Dürer-befolyás szempontjából a Nemzeti Múzeumban lévő csikménasági oltár. A predellán lévő Sírbatételt szokták összefüggésbe hozni a Nagy Fametszet Passio megfelelő jelenetével (B. 3), ami azonban ebben a formában nem helyeselhető. A Sírbatétel, mely talán a legszebb képe az oltárnak, csak Dürer metszetén látható általános kompozíciósémát tartja meg, azt is tükröképben, s a jelenetet hosszabban fejlesztve, a predella-alaknak megfelelően; semmi okunk nincs tehát itt Dürer befolyását keresni. A nyitott oltárszárnyak jeleneteiből Krisztus születése származik a Kis Fametszet Passióból (B. 20), az alsó nézetű jelenetet azonban a magyar festő merőleges szemszögbe transzponálja s csak a hátsó nézetben látható térdeplő pásztor van Dürerből másolva. A Passio-jelenetek közül teljesen Dürer Kis Fametszet Passio B. 27, B. 29 és B. 34 jelenetei után készültek Krisztus elfogatása, Krisztus Kaifás előtt és a Töviskoronázás, csak a kompozíció van néhol megszűkítve, de egyes részletek, még a redőkezelés is azonos. Érdekes, a Töviskoronázás jelenetén a magyar festő a két háttérben beszélgető alakot egymással felcserélte, kevesebb helye lévén, s nem ügyelt arra, hogy az így kapott hátraforduló alak helyzete ezáltal indokolatlan lett. A Feltámadás a Kis Fametszet Passio (B. 45) megfelelő jelenetének teljes másolata, viszont az Ostorozásból csak a három főalak van a Kis Rézmetszet Passióból átvéve.

Ezen három oltáron kívül alig találunk Dürer-befolyást hazai festészetünkben. Így sem a szepesmegyei Vörösklastrom falképei, sem a bogácsi és sövényeségi oltárok, sem pedig a besztercebányai Olajfák-hegyén c. relief nem kapcsolhatók Dürerrel, a rokonság mindezeknél csak esetleges és véletlen, mely nem ad okot szoros kapcsolatok kutatására.

Mindezekből kitűnik, hogy Dürer hatása Magyarországon csak külsőségekben éli ki magát. Az ő nagy etikai mélysége-



gének és férfias erejének termékenyítő hatása nem ihlette meg ezeket a kisebb fajsúlyú mestereket, s csak egyes részletek szolgai átvételére serkentette őket, ami minidg kevesebb jelentőséggel bír, mint a szellemi hatás. Ez világosan látszik abból, hogy egyes alakok átvételénél mindent pontosan lemásoltak, még a ruhadíszeteket is, ott, amikor Dürer erőteljes gesztusainak marionettszerű utánzása ezeknek hangsúlyozását nem tette indokolttá. Dürer metszetsorozatai mintegy mintakönyvként szerepeltek, melyből tetszés szerint merítettek a festők, ahol saját invenciójuk nem volt kielégítő, s így a németek nagy nemzeti mestere származásihelyének festészetében marandandó és nevelőerejű nyomokat nem hagyhatott.

*Oberschall Magda.*

#### **Bini Antal olasz képkereskedő Budán a XVI. század elején.**

Várday Ferenc erdélyi püspök gyulafehérvári székházának 1521-ben készült leltárában (Regestum super rebus do. Rev. in domibus superioribus Albensibus eiusdem relictis 1521 in die Beati Gregorii pape factum) többek közt a következő tárgyak is említetnek: 1. Imago Sancte Virginis in tabula maiori; 2. Imago Sancte Virginis in Tabula minori; 3. Imago Sancte Anne in tabula; 4. Imagines parve due és végül 5. scutelle vel pelves Italice VI.<sup>1</sup>

Szerencsés véletlen folytán egy másik okmány felvilágosítással szolgál arra vonatkozólag, hogy a fenti darabok közül egyesek miként kerültek az erdélyi püspök birtokába. Az oklevél rövid lévén, egész terjedelmében közöljük:

«Ego Anthonius Bini civis et mercator Florentinus fateor per presentes, qualiter de illis rebus meis, que fuerunt in domo quodam Johannis Mezerickÿ archidiaconi etc. reperte, prout fuit una

Imago Beate virginis gloriose, scutelel magne et parve smaltate, quecumque et comodocumque venissent in manus Rev.<sup>mi</sup> domini Francisci de Varda etc. episcopi Transilvanensis, michi fuisse persolutum et satisfactum integraliter et plenarie a sua Rev.<sup>ma</sup> dominacione, quam presencium per vigorem reddi quittam et expeditam.

Datum Bude die decima octava Maii anno domini 1519.

*Egho Antonius*

qui supra manu propria.»<sup>2</sup>

A fentiek azt bizonyítják, hogy 1519-ben és ezt megelőzőleg Bini Antalnak Budán állandó kép- és kegyeskereskedése volt. Az országban bizonyára áruival megrakott kocsi-jai jártak s így kerülhettek cikkei a messzi Erdélybe.

Nem lesz talán érdektelen, ha az említett leltár többi tárgyait itt felsoroljuk:

«Libri diversi in maiori volumine numero LXXXIII.

Libri in minori volumine XVII.

Lectus unus Italicus cum tentorio viridi, pulvinaribus maioribus duobus, Matraccz uno et cervicali similiter uno

Flabella duo, unum maius et alterum minus II.

Amphore similiter Italice III.

Monstrancia Italica I.

Conservatorium oblatorium I.

Speculum I.

Laterna vittrea I.

Olla erea, in qua vina frigidantur I.

Mensa cum tapeto

Banderium unum cum stella una

Candelabrum unum ex ebore

Candelabra duo ex cupro

Scrinium magnum

Scrinium mediocre continens candelas albas areas

Ibidem particule lucernarum X.

Candele Magne albe IIII.

<sup>1</sup> A Zichy-cs. zsélyi levéltárában Ap. 491. fasc. 4. n. 1705.

<sup>2</sup> Papír, rajta fekete viaszba belenyomott pecsét. A Zichy-cs. zsélyi levéltárában Ap. 485 fasc. 4. n. 1683.

Candele albe baculate III.  
 Campanula I.  
 Amphore duo pro conservando oleo  
 in ecclesia ex cupro facte  
 Horologium  
 Pileus pluvialis I.  
 Regestum longum continens formas  
 lapidum  
 Laterna una Italica  
 Lucibula duo  
 Clepsidra cum teca  
 Canteri plumbei magni V.  
 Olle ferree VIII.  
 Candelabri cuprei VI.  
 Cribrum ferreum I.  
 Wago kees I.  
 Bard I.  
 Cochlearea ferrea III.  
 Caldeatoreum lecti II.

E tárgyak is nagyobbrészt olasz eredetűek, bizonyára olasz kereskedőktől szereztek be. Nem tehető fel, hogy őket Várday Ferenc olaszországi tanulóévei alatt vásárolta volna.<sup>1</sup> Mindenestre érdekes képet adnak egy akkori főpap lakás-kényelmi berendezéséről és műveltségi állapotáról.

*Dr. Lukács Pál.*

### Magyar bajtársi fogadalom 1580-ból.

A gróf Zichy-család zselői levéltárának Melith iratai közt találtam a melikelten közölt, díszes kiállítású diák-kötelezvényt (F. 10. n. 191.). Szövege a következő:

«En Kappi Janos allottam be az Magiarok kolge 1580 eftendőben, 19 napian Júliusnak Mivel hogy ki allottam volt köfwölök februariusban: Az okaert hogy en bennem bizhalfonak bifvasban attam

<sup>1</sup> Várday Ferenc erdélyi püspök diákkorából a zselői levéltár a köv. leveleket őrzi: 1500 Márc. 20. Patavium, 1501 Apr. 10. Patavium, 1502. Patavium, 1503 Jan. 21. Patavium, 1503 Jan. 19. Patavium, 1503 Júl. 23. Bologna, 1503 Szept. 3. Velence, 1504 apr. 20. Bologna.

ezt ez levelet, kiben en fogadom nekiek, hogy engedelmes leszek az ő törvinieknek es őket el nem arulom, sem titkon, sem nilvan, sem valalami czalardfag keppen, sem ki nem allok köfwölök. Meliet ha en meg nem tartok ezekben az mit elő szamlalek hat tiftesfege veset arulo legiek es foha magiarnak ne hivattafsam. Tovabba az en hitemre ki nem allok, ha penig ki allanek moltis mondom hogy valahun tanalnak valam(it akarn)ak mievelni velem azt miellik.»  
 Aláírás: «Joannes Kappi manu propria.»

Az írást körülövező díszítés finom kézrajzra mutat. Közvetlen az írás felett a Kapy család címerét látjuk: egy pajzsot, melynek mezején fekete vízirányos csíkok futnak át. Középen darú áll fél-lábon, körülvéve a kötelezvényt kiállító monogrammjával. Alul egy diák tógában, fején bajtársi sapkával, vállán csákánnyal, az egyesület jelvényével. Az írás baloldalán, a középső részben, egy professzor képét ismerhetjük fel. Jobboldali részen, az alsó és felső sarokban egy és ugyanazon alak rajzát találjuk, de ennek jelentőségét határozottan nem magyarázhatom. Ha a valóság teréről a képzelődés útjára térnék, azt kellene állítanom, hogy a diák képében Kappi Jánost, a professzor képében az egyesület tanári védnökét, míg a jobboldali alakban az egyesület vezérét kell látnunk.

Kappi János élettörténetének tanulmányozása feltétlenül több felvilágosítással szolgálna ezen okmány kiállítási helyét és körülményeit illetőleg is. De erre nincs is szükségünk, mivel a félív nagyságú kötelezvény hátsó lapján Kappiétól eltérő, de egykorú írással a következő megjegyzést olvashatjuk: «Bartphan tanulasomban walo kjralsagom alatt eset dolog.» Ebből azt látjuk, hogy a Stöckel Lénárt kezdeményezésére alakult bártfai iskolában — bizonyára német egyetemi szokások szerint — a magyar hallgatók külön egyesületbe tömörültek, maguknak vezért választottak, kit király-







nak hívtak. Hogy a jelen kötelező-levél kinek a királysága idejéből származik, egyéb adat hiányában nem határozhatjuk meg, de úgy látszik, hogy valamegyik Melith-fiú idejéből.

A bártfai iskola a XVI. század 2-ik felében a sárospatakinál is nagyobb látogatottságnak örvend. Megmagyarázza ezen körülményt a nemesi szülők azon



139. KÉP. RAFFAEL: AZ ESTERHÁZY  
MADONNA ELŐKÉSZÍTŐ VÁZLATA.  
(Firenze, Uffizi képtár.) 28×18,6 cm.

törekvése, hogy a változott politikai viszonyok következtében gyermekeiket idegen nyelvek elsajátítására is kényszerítik. Bártfán németül is lehetett tanulni, tehát nagy volt az iskola keresettsége. Ez iskolában akkor magasabb tudományokat is tanítottak, mint az egyházi, politikai és oeconomiaiakat. Pohárnok Márton ottani tanuló Melith Istvánhoz, a szepesi kamara főnökéhez 1588 február 3-án írt levelében határozottan megmondja, hogy a német nyelv

tanulása miatt ment Bártfára. («et linguam Germanicam, cuius causa potissimum huc me contuli...») (A levél eredetije a Missilisek közt.)

A Bártfán tanuló magyar ifjak Melith Pált 1572-ben még nem fogadják be maguk közé, még kissé idegennek tekintik a dalmát tengerpartokról Magyarország területére betelepült Melith-család sarjadékát. Melith Pálnak Bártfáról 1572 május 16-án kelt és testvéréhez Melith Ferenchez intézett levelében olvashatjuk:

«Tovabba en is kerem kdet, hogi kugien ennekem wagi egi papuchot az wagi ketot oliant az minemut kg. visel es wagi ket Janchiar kaptat... nem kernem de it az magiarok mind olian papueba iarnak es enis megí mutatnam magamat hogi nem wagiok en is alabwalo walameliknel...» (A levél eredetije a fenti levéltár Missilisei között.)

1580-ban már az egyik Melith a magyarok bártfai királya. Ki készítette a rajzot, a bajtársi egyesület melyik tagjának műve, ezideig semmi adatot nem találtam.

Dr. Lukács Pál.

#### Az Esterházy Madonna előkészítő vázlatának egy másolata.

E. Reynaert kanonok gyűjteményében (Bruges) előkerült egy barna tollrajz, mely Raffael az Uffizi-gyűjteményben levő (N<sup>o</sup> 539) az Esterházy Madonnához készült előkészítő vázlatának a másolata. A rajzon kisebb ábrázolási eltérések és stílusbeli átértékelések mutatkoznak. A baloldali bárány és a jobboldali fatörzs a másoló jelentéktelen toldásai. Ezeknél sokkal fontosabb a másolat alakjain észlelhető festői átértékelés, valamint a tájképi háttérnek nyugtalanabb vonalvezetése, melyek mind egy későbbi, valószínűleg a XVI. század második felének mesterére utalnak.

Tömör Edith.

Jegyzet. Ugyancsak az Esterházy kompozíció másolatának bizonyul Alessandro



del Vita: Le maioliche di Castel Durante nel museo d'Arezzo (Dedalo 1926—27 p 6) c. cikkében közölt «1525 in Castel Durante» felírású majolika tányér figurális díse, mely körülményt azonban a cikk szerzője nem említi meg.

### Ujabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez.

Régóta ismeretes, hogy Giorgio Vasari irodalmi munkássága mily értékes és gazdag forrás Mátyás-kori olasz művészeti kapcsolatainkra vonatkozólag. Mindaddig azonban csak életrajzgyűjteményét vették figyelembe, holott egy késői művében, a Ragionamentiben, vagyis a firenzei Palazzo Vecchióban levő freskóiról írt dialógusában is nem egy magyar vonatkozású adatot lehet találni. Ebből a szempontból dialógusának különösen az a része érdekes, melyben Francesco toskán hercegnek leírja és megmagyarázza a Sala di Lorenzo Vecchio freskóit.<sup>1</sup> Leírása során részletesen emlékszik meg a menyegyzet közepét díszítő festményről, (141. kép) mely Lorenzo Magnificot emelvényen ülve, hadvezéreitől és a külföldi uralkodók követeitől körülvéve ábrázolja, amint fogadja a pápa, a nápolyi király, Lodovico Sforza és a kairói szultán ajándékokat hozó követeit. Ezen a freskón, mely Lorenzo szellemi fölényének és uralkodási képességeinek a glorifikálása, a követek csoportjában Vasari első helyre tette Mátyás követének portritalakját, amelyről a következőket írja: «Signore, questi gli ho ritratti da Sandro del Botticello pittore, che udii dire, che questo grassotto primo, con quella toga di dam-

masco paonazzo, in zucca e raso, che è appresso a Lorenzo, era l'Ambasciatore, che teneva qui il sopra tutti gli altri virtuosissimo Re Mattia Corvino di Ungheria». Csupa új, érdekes, mindeddig ismeretlen adat, amely új színben, új megvilágításban tünteti fel Lorenzo Medici



140. KÉP.

ISMERETLEN MESTER: RAFFAEL ESTERHÁZY  
MADONNA ELŐKÉSZÍTŐ VÁZLATÁNAK MÁSOLATA.  
(Bruges D. Reynart kanonok gyűjteménye.)  
26,5×19,3 cm.

és Corvin Mátyás kapcsolatát. Megtudjuk, hogy Mátyás állandóan tartott Lorenzo udvarában követet, ki szoros kapcsolatban állott a firenzei művészettel, az arcképét e kor legszenzibilisebb lélekrajzolója, Botticelli festette meg. Sőt, mint Vasarinak további kissé zavaros előadásából kitűnik (feltéve, ha V. nem téveszti össze a személyeket), Lorenzonak Mátyás megbízásából kódexekkel, Benedetto da Maiano intarziás munkáival is kedveskedett, azonkívül Lorenzo della Volpaia-nál remek-

<sup>1</sup> Raglionamenti del Signor Cavaliere Giorgio Vasari — — — — — sopra le invenzioni da lui dipinti in Firenze nel Palazzo di loro Altezza Serenissime — — — ecc. Seconda Edizione. Arezzo. 1762, p. 72.

Vasari: Vite ecc. ed. Milanese Vol. VIII. 1882, p. 112.

művű órát rendelt számára, mely a Magnifico halálakor befejezetlenül maradt. Sajnos, bármennyire is érdekes és fontos lenne számunkra megtudni, ki volt ez a követ, az eddig ismert történeti adatok nem adnak elég biztos alapot ennek a pontos megállapítására, csak némi valószínűséggel lehet rá következtetni. Mátyás megbízottai sűrűn jártak Firenzébe, névszerint is ismerünk közülük többet (Lorenzo uralkodása alatt, vagyis a Pazzi-összeesküvés után Firenzében jártak: 1478. Farkas László, 1478. Francesco Fontana, 1479. Farkas László, 1485, 1487, 1488. Taddeo Ugoletto, 1488. Alexander Farmoser). Ezek közül Farkas László és Francesco Fontana csak átmenetileg tartózkodtak Firenzében, úgy szintén valószínűleg Alexander Farmoser is. Ugoletto viszont hosszabb időt töltött lent, hol kódexeket gyűjtött és másoltatott Mátyás számára és — mint Poliziano írja — «ornamenta que alia» küldött a királynak. Sőt e mellett alighanem követi minőségben is működött, mivel Marsilio Ficino egyik levelében «Regio Procuratore»-nak nevezi.<sup>1</sup> A nagy műveltséggel bíró Ugolettóban meg is voltak mindazok a tulajdonságok, amelyek alkalmassá tették, hogy Mátyás és Lorenzo között kulturális követként szerepeljen. Ily módon a történeti adatok Ugolettóra utalnak, mint olyan személyiségre, kit sok valószínűséggel kapcsolatba lehet hozni a Vasari által emlegetett királyi követtel. E kombináció ikonografiai megerősítését azonban jelenleg nem lehet megkísérelni. Ugolettonak ugyan ismeretes egy ifjúkori medaillonarcképe,<sup>2</sup> de csak késői, XVIII. századi metszetmásolatban, mely éppen felületes kópia volta miatt és az ábrázolt eltérő koránál fogva az összehasonlításra nem alkalmas. E kérdésben csak akkor lehet majd dönteni, ha Ugolettónak valamilyen más képmása

válík ismeretessé. Csak akkor válhatik végleg bizonyossá, hogy vajjon tényleg Corvin János herceg nevelőjének és a Bibliotheca Corvina őrének arcképét bírnuk-e a Vasari-féle követportraitban, mely Lorenzo Medici glorifikálását ábrázoló freskón szimbolikus módon teszi számunkra szemléletessé Mátyás és Lorenzo kapcsolatát, a magyar király követének jelentőségét és helyzetét a firenzei udvarban. Nem kisebb nehézségekbe ütközik a portrait művészettörténeti problémájának megfejtése sem. Vasari azt írja róla, hogy Botticelli után festette. Azonban Botticelli fennmaradt és ismert művei között egy sincs, mellyel azonosítani lehetne. Így nem tudjuk, hogy vajjon önálló portrait volt-e vagy pedig egy nagyobb kompozíció részlete, bár az utóbbi eset valószínűbbnek látszik. Keletkezésének idejét sem ismerjük, mely az ikonográfiai meghatározás szempontjából is fontos lenne. Ez a freskórészlet azonban még így is nagy jelentőséggel bír, nemcsak mivel megismertet bennünket Botticellinek és a magyar király követének kapcsolatával, hanem, mert benne a nagy firenzei festő egyik elveszett és mindaddig figyelemre nem méltatott munkájának hiteles másolatát bírnuk. Sajnos, Vasari közvetítése nem sokat ad az eredeti kvalitásaiból, mely körülbelül olyan stílusú lehetett, mint a Bélpoklosok áldozatát ábrázoló freskó (Capp. Sistina) jobb-sarkában levő idős férfiportrait feje.

Vasari említett dialógusában az olasz-magyar művészeti kapcsolatokra vonatkozó ismereteinket még egy nagyon fontos adattal bővíti. Ugyanis a következőket írja: «Lbbe questo Re virtuoso per le mani di Lorenzo, scul.ori, architettori, falegmani, e muratori eccellentissimi, e di mano di Niccolò Grosso fabbro, ferra-menti divini». Niccolò Grosso, más néven Caparra Firenzének, sőt egész Itáliának egyik legkiválóbb vasművese volt, az ő munkái a Palazzo Strozzinak világhírű lanternái és zászlótartói, melyeket nemes művészi felfogás és erőteljű duzzadó for-

<sup>1</sup> Affo, J.: Memorie di Taddeo Ugoletto. Parma, 1781, p. 14, 56, N. 33.

<sup>2</sup> Közölve Affo könyvének címlapján.





Fot. Ahnari.

141. KÉP. VASARI: LORENZO MEDICI DICSŐÍTÉSE  
Firenze. Palazzo Vecchio.



mák jellemeznek. Az ő művei méltán illeszkedtek be abba a művészi milieube, melyet Mátyás Budán teremtett, ki szépségért lelkesedő, igazi mecenásként mindenütt, még a kevésbé fontos részlet-dekorációknál is legelsőrangú művészek munkáit akarta bírni.

Vasari munkáin kívül értékes magyar vonatkozású adatokat lehet találni a firenzei guidákban is. E szempontból a legfontosabb munka Ferdinando Leopoldo Del Migliore «Firenze città nobilissima» (Firenze, 1684) című guidája, melyben a firenzei SS. Annunziataban levő viaszból és gipszből készült fogadalmi szobrok ismerettségével kapcsolatban következő sorok olvashatók (p. 286—287): «Da una banda erano: Capitani, Condottieri, Soldati e gente d'Arme la più famosa ch'avesse avuto quell'età, su Destrieri, armata con Morioni e Targhe, e in esse l'Argieri o Cimiero a pennone, nelle quali di basso rilievo o di pittura, si vede l'Imprese e l'Armi delle Case loro e fra questi, Giovanni Hunniade padre di Mattias Corvino Rè d'Ungheria, superato che egli ebbe l'esercito Turchesco». Hunyadi János fogadalmi lovasszobra a firenzei SS. Annunziataban az olasz származású hadvezérek szobrai között, melyek sorában törökverő elődjének, Filippo Seolarinak szobra is látható volt (u. o. p. 287), nem mindennapi jelentőséggel bír adat-szegény művészet és kultúrtörténetünkre nézve. Sajnos, ez a szobor is elpusztult a többi fogadalmi emlékekkel együtt, melyek között pápák, császárok, királyok, firenzei és külföldi előkelőségek szobrai szerepeltek.<sup>1</sup> Migliore közlését leszámítva,

<sup>1</sup> A firenzei SS. Annunziata fogadalmi szobraira vonatkozólag (boti vagy voti) v. ö.

Vasari: Vite ecc. ed. Milanese. III. 1878. p. 373. IV. p. 547. n. 2.

Mazzoni, G.: I voti della SS. Annunziata. Rivista fiorentina 1908.

Schlosser, J.: Gesch. der Porträtbildnerei in Wachs. Ost. Jahrb. 1911.

Warburg, A.: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. 1901. S. 29.

Masi, G.: La ceroplastica in Firenze nei secoli XV—XVI. e la famiglia Benintendi. Rivista d'Arte. IX. 1916—18. p. 124.

még egyéb adat sincs róla, úgyhogy a vele kapcsolatos problémák megoldásánál ismét pusztán kombinációkravagynak utalva. Ilyen probléma a szobor keletkezési idejének megállapítása, mely csak feltevésekkel közelíthető meg. Valószínű, hogy 1490, Mátyás halála előtt készült, mivel a Jagellóknak, Mátyás szegény utódainak sem pénzük, sem okuk nem volt arra, hogy egy Hunyadinak emléket állítsanak, még hozzá a távoli Firenzében, ugyanilyen okból nem jöhetnek számításba a Habsburg-uralkodók sem. Magánemberekre pedig, közöttük az utolsó Hunyadi-ivadékra, Corvin Jánosra súlyos teherként nehezedett a török veszedelem és így már pénzügyi nehézségek miatt sem valószínű, hogy közöttük kellene keresni a donatort, eltekintve attól, hogy ilyfajta kapcsolataikról semmit sem tudunk. E némi bizonyossággal bíró terminus ante quem-en kívül azonban minden egyéb időmeghatározás pusztán találgatás. Lehet, hogy még maga Hunyadi János állíttatta fel, talán valamely győzelme után hálaajándékképpen. Hiszen tudjuk, hogy nagy tisztelettel viseltetett a Madonna iránt, kinek budavári templomában függtek 1444-iki diadalmas téli hadjáratának győzelmi jelvényei.<sup>2</sup> A Madonna iránti tiszteletben fia, Mátyás sem maradt el mögötte, sőt talán még búgóbbnak mutatkozott. Moldvai hadjáratának diadaljelvényeit ő is a Boldogasszonynak ajánlotta fel,<sup>3</sup> kinek képe díszítette zászlóit.<sup>4</sup> Sőt ő volt az első magyar uralkodó, ki pénzeire a Madonna alakját vésette.<sup>5</sup> A külföldi követek megemlékeznek arról is, hogy a Mária-ünnepeket mindig nagy fénnel ülte meg.<sup>6</sup> Tehát úgy az apa, mint a fiú lélekalka-

<sup>2</sup> V. ö. Teleki: Hunyadiak kora I. 1852. p. 358.

<sup>3</sup> Csánki: I. Mátyás udvara. Századok 1883. 752. l. 5. jegyz.

<sup>4</sup> Bonfini: Rer. Hung. Dec. IV. 8. ed. 1568. p. 666.

<sup>5</sup> Ráth Gy.: Az érem. Iparművészet Könyve I. 1902. 192. l.

<sup>6</sup> Mon. Hung. Hist. IV. p. 392.



tában megvoltak azok a vonások, melyek egy ilyen vallásos jellegű fogadalmi szobor keletkezését megmagyarázzák.<sup>1</sup> Egy momentum van azonban, mely inkább Mátyás donátorságát<sup>2</sup> teszi valószínűvé, t. i. az, hogy a firenzei kapcsolatok összehasonlíthatatlanul intenzívebbek és közvetlenebbek voltak az ő uralkodása alatt, mint Hunyadi idejében.<sup>3</sup>

Nem kevésbé érdekes volna megtudni, hogy milyen lehetett ez a lovasszobor.<sup>4</sup> Erre vonatkozólag azonban nagyon kevés támaszpontunk van. A SS. Annunziata nagy hírű fogadalmi szoborgyűjteménye nyom nélkül elpusztult. Így semmiféle emlékszerű adatunk sincs e viasz- és gipszszobrok formai és stílusbeli rekonstrukciójához. Ismerve azonban a firenzeiek biztos és nemes formafelfogását, bizonyosak lehetünk benne, hogy e szobrok nem súlydtek le a panoptikum figuráig. Realisztikus felfogásu-

<sup>1</sup> Portraitszobroknak fogadalmi ajándékképpen való felajánlása ebben a korban nem volt szokatlan Magyarországon. Pl. Báthory István vajda, Mátyás hadvezére, a kenyérmezei diadal után önmagának ezüsből öntött páncélos szobrát ajándékozta a Boldogságos Szűz loretoi képének. (Arch. Ért. 1915. 263. l.)

<sup>2</sup> A SS. Annunziataban az elhunytak emlékére is állítottak fel szobrokat. (V. ö. G. Masi op. cit. p. 142 és Vasari IV. p. 547. n. 2.)

<sup>3</sup> Masi azt állítja (op. cit. p. 132–133), hogy a SS. Annunziataban állott a magyar király szobra is, melyet 1498-ban restauráltak. Lehet, hogy ez Mátyás fogadalmi szobra volt.

<sup>4</sup> Egyes adatok szerint Mátyás Bécsűjhegyen felállította gipsz-lovasszobrát, melyet bevonulási ruhájába és felszerelésébe öltöztetett. Genthon (Magyar művészek Ausztriában. 1927. 32. l.) ezt nem tartja valószínűnek, mivel szerinte ez a maskaraforma nem egyeztethető össze Mátyás ízlésével. Ez az ellenvetés azonban csak a modern szemlélet eredménye, melyet a történeti tények megcáfolnak. Valóságos ruhákba öltöztetett gipszszobrok felállítása ebben az időben nem volt megvetésre méltó dolog. Ilyen szobrot állíttatott magának még Lorenzo Medici is, akinek pedig ugyancsak biztos műízlése volt. (Vasari III. p. 374.)

kat, mely főleg a színezésben és öltözetekben nyilatkozhatott meg, bizonyára jótékonyan egyensúlyozta az illúziót adó formai stilizálást. Színezésük olyan lehetett, mint az egykorú stukk, cartapesta stb. domborműveké vagy terrakottaszobroké, melyek akkor is, ha nem valamely kötött színakkord szerint lettek színezve, sohasem váltak durván naturalisztikussá. Formai níveaujukról a firenzei szobrászműhelyek biztos hagyománya és művészi érzéke kezeskedett, mely még e kor legmindennapiabb műveiben is megnyilatkozott. Azonkívül tudjuk, hogy neves szobrászok, mint pl. Baccio da Montelupo is foglalkoztak ilyen fogadalmi szobrok készítésével. Sőt Vasari e szobrászati műfaj kifejlődését, tökéletesítését és művészi alapokra való helyezését egyenesen Verrocchióra vezeti vissza, ki feltalálta a gipszöntést és a halotti maszkok készítését. Ugyancsak ő volt az, aki Orsino Benintendi ceraiuolot a fogadalmi szobrok tökéletesítésére buzdította és tanácsokkal látta el. A Pazzi-összeesküvés után Orsino Lorenzo Medici fogadalmi szobrát Verrocchio segítségével és útmutatásai szerint készítette el. Ha tényleg Mátyás állíttatta fel Hunyadi János szobrát, ismerve Verocchióval való többszörös kapcsolatát, közelfekvő a feltevés, hogy ez a lovasszobor is Verocchio műhelyében keletkezett, hol a Colleoni-szobor úgylis bőséges alkalmat adott a lovasszobor problémájával való foglalkozásra.<sup>5</sup> De eltekintve ettől a merésznek látszó hipotézistől, a Hunyadi szoborról csak az egykorú firenzei lovasszoborkompozíciók adhatnak helyes fogalmat. Hiszen tudjuk, hogy a szobrászat fejlődésének törvényei szerint a kismesterek mindig a nagy művészek alkotásait veszik mintaképül. Így bizonyosak lehetünk a felől, hogy a törökverő magyar hős emlékét a firenzei SS. Annunziataban —

<sup>5</sup> Verrocchio 1481-ben a Colleoni-szobor pályázatára egy életnagyságú lómodellt készített viaszból. (Mackovsky : Verrocchio. 1901. S. 72.)

ha gipsz exvoto formájában is — a nagyszerű firenzei lovasportraits-khoz hasonló szobor őrizte századokon keresztül.

Bármennyire is érdekesek azonban ezek az adatok, melyek külföldi magyar vonatkozású emlékekről, egykori hatalmunk és dicsőségünk hirdetőiről emlékeznek meg, a magyarországi művészet-történet szempontjából sokkal jelentősebbek azok, melyek a műemlékimportra és művészvándorlásra vonatkoznak.

Ilyen adat Vasarinak fentemlített fontos megjegyzése, melyből kitűnik, hogy Niccolo Grosso is dolgozott Mátyás számára, amiről mindeddig nem volt tudomásunk. A művészvándorlásról azonban nem közöl új adatokat, csak általánosságban beszél építészekről, szobrászokról, akik Lorenzo közvetítésével jutottak el Mátyás udvarába. Egyéb forrásokból, főleg levéltári adatokból tudjuk, hogy a budai udvarban működő firenzei művészek között jelentős szerepet játszott Chimenti Camicia, akire vonatkozó ismereteinket igyekeztem a firenzei kultúrkapcsolatokról szóló cikkemben<sup>1</sup> új adatokkal bővíteni. Működésének idejére vonatkozó, egyetlen addig ismert, 1479-ből való oklevelet az 1488-as és 1489-es oklevelekkel egészítettem ki, miáltal magyarországi tartózkodása 10 évre tolódott ki. Majd tovább menve azonosítottam maistro Ciemente lignarolo fiorentinóval, ki 1492-ben lépett Ippolito d'Este esztergomi érsek szolgálatába és meghalt 1494-ben. Újabban birtokomba került levéltári adatok alapján megállapításomat azonban módosítanom kell. Ugyanis Milanesinek a szakirodalom által eddig figyelemre nem méltatott adataiból<sup>2</sup> kiindulva, mely szerint C. Camiciának két bejegyzése (1487 és 1505-ből) olvasható a firenzei Catastóban, a következőket sikerült megállapítanom. C. Camicia javait fivére, Andrea, 1491-ben je-

lentettebe a Catastóba<sup>3</sup> (Milanesi 1487-es dátuma tévedésén alapszik, ekkor kelt ugyanis Chimenti apjának bejegyzése), hol azt írja, hogy Chimenti Magyarországon tartózkodik. A következő bejelentés 1505-ben<sup>4</sup> történt, amely hasonlóképpen nem Chimentitől származik, hanem hivatalból készült. Ebből az következik, hogy Chimenti, ha egyáltalán életben volt még, nem tartózkodott Firenzében. Az utóbbi oklevél megcáfolja Chimenti Camiciának Ippolito legnauolójával való azonosítását, mivel az Esztergomban működő mester már 1494-ben meghalt. Így bármennyire is különösnek látszik, fel kell tennünk, hogy ugyanabban az időben (1491–92) két azonos nevű (Chimenti = Clemens) firenzei legnauolo működött Magyarországon. Míg az 1505-i oklevél csak egy negatívummal járul a Chimenti-probléma tisztázásához, addig az 1491-iki oklevél igen fontos, pozitív értékű adat, mivel ily módon oklevélszerű hitelességgel megállapítható, hogy Chimenti Camicia 1479-től 1491-ig vagyis 12 éven keresztül Magyarországon tartózkodott.

Ugyancsak a fentemlített cikkemben rámutattam arra, hogy a firenzei műemlékimport és művészvándorlás nem szakadt meg Mátyás halálával. A XVI. század elején különösen a firenzei festészet alkotásai örvendtek nagy kedveltségnek Magyarországon. Itt dolgozott Visino, a S. Marco-iskola neveltje, ide küldte munkáit Sogliani, Fra Bartolommeo követője. Kiegészítésképpen említem meg, hogy Vasari feljegyzései szerint Ridolfo Ghirlandaio két tanítványa, Antonio del Ceraiuolo és Domenico Puligo is kaptak megbízást Magyarországról.<sup>5</sup> Itt műkö-

<sup>3</sup> Firenze, R. Arch. di Stato. Catasto dell' anno 1487. Filza 112. Quartiere S. Maria Novella.

<sup>4</sup> Catasto 1504. Filza 314. c. 116. Miután személyesen nem nézhettem meg az aktákat, a firenzei levéltár igazgatósága volt szíves számomra azokat lemásoltatni.

<sup>5</sup> Vasari: Vite ecc. Ed. Milanesi Vol. IV. 1879. p. 462.

<sup>1</sup> Arch. Ért. 1923–26. XL. 196–197, 209. l.

<sup>2</sup> Vasari: Vite ecc. Firenze, Le Monnier Vol. XIV. 1870. p. XIV.



dött azonkívül a festő Raffaello di Galieno<sup>1</sup> is, aki hazánkban halt meg 1525 körül.

A Mohácsi vész után Firenze és Magyarország között fennálló régi, benső kapcsolatok megszakadtak. A két nép csak közvetve került egymással összeköttetésbe, még pedig a Habsburg-ház révén, mely rokon kapcsolatban állott a Mediciekkel. Ilyen közvetítéssel jutnak el hozzánk a toskán várépítők (Gismondo da Pratovecchio, Sigmund de Pretta de Pisa, Felix de Pisa, Gabriele Ughi stb.) és ilyen kapcsolatok révén kerülnek bele a magyar vonatkozású témák a firenzei művészet tárgykörébe.<sup>2</sup> Midőn a Habsburg-ház tagjai ünnepélyes bevonulásaikat tartják Firenzébe, a nagy fényvel és pompával kiállított művészi dekorációkból sohasem hiányzik valami-

lyen magyar vonatkozású festmény vagy szobor. Így pl. midőn V. Károly meglátogatta Firenzét, a Ponte S. Trinita-t Pannóniát jelképező Duna-szobor<sup>3</sup> díszítette, Raffaello da Montelupo munkája, melynek kiválóságáról Vasari<sup>4</sup> elismerő szavakkal emlékezik meg. Francesco Medici és Giovanni d'Austria esküvője (1566) alkalmával pedig a Palazzo Vecchio udvarát<sup>5</sup> többek között Magyarország városait ábrázoló képek<sup>6</sup> díszítették. Ami egyáltalán nem meglepő, hiszen Magyarországon tartózkodó olasz hadvezérek és várépítők gyakran kedveskedtek olaszországi uraiknak magyar városok és várak képeivel. Így pl. 1547-ben Gismondo da Pratovecchio<sup>7</sup> elküldötte Cosimo hercegnek<sup>8</sup> Komárom rajzát, 1465-ben pedig Adriano Candido Szatmár és Tokaj várának rajzát,<sup>9</sup> melyeket «Natalis Angelinus pictor Mediolanensis»<sup>10</sup> készített. Az idők folytán azonban ezek a kapcsolatok is meggyérültek. Különben is a magyarországi művészet kialakulására a firenzei kapcsolatok most már nem gyakoroltak nagyobb hatást.

<sup>1</sup> Fentidézett cikkemben (Arch. Ért. XL. 204. l.) tévesen nevezem Raffaello di Galienót ricamatorenak, holott csak az apja volt ricamatore, ő maga, a firenzei Accademia Libro Rossojának adatai szerint, mint festő működött. (Vasari: Vite ecc. ed. Milanese Vol. IV. 1878. p. 240. n. 1.)

Ugyancsak cikkemhez kiegészítés és korrektúráképpen (u. o. 200. l. 57. jegyz.) itt említem meg, hogy a velencei Mus. Civicóban evő, a Zen-család birtokából származó orgona, mint időközben fotográfia alapján meggyőződhettem, «Laurentius Papiensis faciebat MCCCCLXXXIII» feliratot viseli. Így tehát nem valószínű, hogy ez azonos lenne avval az orgonával, melyet mint Mátyás hangszerét Caterino Zen őrzött gyűjteményében a XVI. században. (Sansovino: Venetia, 1581. p. 138 v.) Ha mégis azonos lenne azzal, akkor talán úgy magyarázható a dolog, hogy Lorenzo da Pavia által Mátyás számára megkezdett, de csak a király halála után befejezett orgona került Caterino Zen tulajdonába.

<sup>2</sup> Ligozzinak az Uffiziben levő egyik rajzán magyar öltözetű harcos látható (No. 1358.).

Woermann, K.: Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden. 1896. című kiadványában (I. Taf. XIX–XX.) szintén említ egy magyar harcost ábrázoló rajtot Raffaellino del Garbótól. Megállapítása azonban nem teljesen meggyőző.

<sup>3</sup> A Duna folyóistennek gyönyörű alakja ékesíti I. Ferdinándnak Leone Leoni által vésett érmét is.

<sup>4</sup> Vasari: Vite. ecc. IV. p. 545. VIII. p. 258.

<sup>5</sup> Vasari: Vite ecc. VIII. p. 571.

<sup>6</sup> Az olasz fejedelmeknek a magyar várak és városok iránt tanúsított érdeklődésének emlékét őrzi a mantovai Reggia Budát ábrázoló freskója is (Appartamento di Eleonora Medici, I. Salla delle città), melynek létrejöttét Vincenzo Gonzaga magyarországi expedíciói (1595, 1597, 1601) magyarázzák meg.

<sup>7</sup> Gualandi, M.: Nuova raccolta di lettere. Vol. I. 1844. p. 367.

<sup>8</sup> A mantovai hercegnek Germanico Savorgnano, Magyarországon is dolgozó hadiépítész, és Basta küldözgettek rajzokat. (Mantova, R. Arch. di Stato Arch. Gonzagesco. E. II. 3. Filza 469.; E II. 3. Filza 471.; E V. 3.)

<sup>9</sup> Firenze, R. Arch. di Stato, Carte Stroziane. Filza CCLXXVI. No. 24. c. 130–131.

<sup>10</sup> Azonos Natalis de Angelinis építésszel? V. ö. Thieme-Becker.)

A vezetést inkább Felsőolaszország, Lombardia veszi át. Amint Firenze a XVI. század végével elvesztette iránytadó jelentőségét az olasz művészetre nézve, épp így megszűnt a befolyása a magyarországi művészetre is.

Balogh Jolán.

### Jegyzetek a Ráth György-Múzeum katalógusához.

A Ráth György-Múzeum katalógusa rövidesen új kiadás alá kerül. Ebből az alkalomból a régi kiadással szemben néhány változtatást szeretnénk előterjeszteni.

#### Veneczi iskolák:

147. *Niccolo Rondinelli*, Madonna. (A katalógusban: Cima da Conegliano.) Ugyanez a kép, csekély eltérésekkel, megvan a római Doria-képtárban kétszer, s harmadszor a Galleria Nazionale-ban. Rondinellinek egy nyomtatvány-szerűen sokszorosított madonnatípusa ez, melyből valószínűleg több példány is ismeretes még. Irod.: Lederer, A Szépművészeti Múzeum veneczi mesterei, 26. old. (Különlenyomat a «Művészet»-ből, 1906.)

208. *Sebastiano del Piombo*, Női arckép. (A katalógusban: Palma Vecchio.) A Sebastiano nevet kísérletképpen Frimmel vetette fel először, Azóta: Gombosi, Un ritratto giovanile di S. del P. («Dedalo», 1925 jun.) Venturi, Storia dell'arte italiana, IX., III. pag. 84. («Sebastiano korai női arcképei közé tartozik és mind között a legszebb.»!!!)

198. *Tiziano Vecelli* (?), A házasságtörő asszony. A kép, amellyel vázlatunk összefügg, nem a Louvreban van, hanem Bécsben. A bécsi kép nem Tizian: ma általában Damiano Mazzanak tartják; Cavalcaselle még Varotari másolatát látta benne. A mi képünk azonban sokkal jobb a bécsinél, s lehet, hogy Tizian vázlatát bírjuk benne, amelyet a tanítványnak a kivitelnél szem előtt kellett

tartania. Reprod. Klassiker der Kunst, III. köt., függelék. (Fischel.)

200. *Giovanni Battista Moroni*, Férfi arckép. (A katalógusban: Moretto da Brescia.) A nagy tanítvány, igaz, sokszor nehezen különböztethető meg még nagyobb mesterétől, azonban éppen az arcképben ez a nehézség lényegesen kisebb. Moretto romantikus lélek, aki mestere, Romanino révén még Giorgionéhoz kapcsolódik. Arcképeiben még jellemző giorgioneszk akkordok csendülnek meg, amelyeknek kifejezéséhez szüksége van a test mozgásképeségének meglehetősen széles kifejtésére. Ezért nem fordul elő nála a pusztá fejábrázolásra szorító arcképfarmátum. Annál gyakoribb azonban ez a forma Moroninál. Ő egy későbbi generáció fia: Tizian érett korszakának purisztikus és minden érzelmességet kerülő arcképfelfogásával analóg a stílusa. — Képünk igazi remeke a bresciai festészetnek.

202. *Domenico Tintoretto*, Augustus Nani arcképe. (A katalógusban: Jacopo Tintoretto.) Ugyanazt a férfit ábrázolja, idősebb korban, a bécsi Auspitz-gyűjtemény egy képe, amely Venturi szerint Jacopo («Studi dal vero», Milano, 1927.), Fiocco szerint Domenico műve. (Szóbeli közlés.)

197. *Jacopo Bassano*, Férfi arckép. (A katalógusban: Jacopo Tintoretto.) Az új szerzőmegnevezést, melyet Coletti prof. től veszek át (szóbeli közlés), meggyőzőnek találom.

7. *Leandro Bassano*, Az angyal megjelenik Joachimnak. (A katalógusban: Jacopo Bassano, «Híradás a pásztoroknak». A francia katalógusban: «La nativité».) Jacopo karcsú formái a késői manierizmussal tartanak rokonságot, — (gondoljunk Grecoval való kapcsolataira) — míg fiai széles, zömök, nehézkes alakokat festenek. Képünk minden kétségen kívül Leandro munkája. A kép tárgyának megnevezése téves: a pásztoroknak való híradás ikonográfiája lényegesen más, mint a mi képünké.



*Németalföldi iskolák:*

162. *Rubens műhelye*, Briseis vissza-szolgáltatása. (A katalógusban: École de P. P. Rubens: Briseis chassée.) Egy nyolc darabból álló Achilles-ciklus tagja, amelyet Rubens az 1620-as évek elején készített ismeretlen megrendelő megbízásából, gobelinbe való átvitel céljaira. (Rooses szerint az 1630-as évek közepén, ami valószínűtlennek látszik.) Rubens kisalakú, sajátkezű vázlatai Londonban vannak, lord Barrymore tulajdonában; tanítványai azonban pontosabban, iparszerűbben kivitelezett nagyításokat készítettek a szövőműhely számára, amelyek közül egyik-másik több példányban is ismeretes. Így a mi képünknek is van egy másodpéldánya New-Yorkban, Mr. J. H. Schiff tulajdonában. Irod.: Rooses, Rubens, pag. 503.; Klassiker der Kunst (Oldenburg) V. kiad. 227. lap. — Képünket egyik mű sem említi. Mérete 111 × 115 cm.

169. *Isaac van Ostade*. (A katalógusban: Adriaen van Ostade.) A szignatúra jól olvashatóan mutatja az I. betűt, míg a katalógus A-t reprodukál. A két testvér között a következő receptszerűen alkalmazható ismertetőjelek állnak fenn: Adriaen tónusa eleinte ezüstös-szürke, később barnul, míg a lokálszínek erősebben kilépnek. Isaac tónusa szőkés-aranyos, lokálszínei hamvasak, Benjamin Cuypra emlékeztetőek. — Isaacnál a tér sokkal tágasabb, alakjai csaknem elvesznek benne. Bátyjának karikaturisztikus típusai nála még jobban elkoreszosodnak, különösen jellemző közöttük egy groteszken infantil törpetípus, amely csaknem minden képén szerepel. Összehasonlításként szolgálhat a 171. sz. kép, amely jellemző műve Adriaennak.

199. *Rembrandt*. A múzeum legfőbb darabja. A szignatúra azonban tudvalevőleg nem valódi s az évszám, 1639, nem felel meg a valóságnak, mert a képet 2–3 évvel korábbi időre kell datálnunk. A Klassiker der Kunst tévesen a 448.

lapon, a késői művek közt reprodukálja.

98. *Jan Lievens*, Női arckép. (A katalógusban: Rembrandt.) A két mester korai, leydeni együttműködésének terméke, amelyben Lievens csaknem a megtevésztésig beleélte magát Rembrandt stílusába. De Lievens itt se engedi elfelejteni flamand származását és flamand szimpátiáit, amelyek mellett a rembrandtos módor csak egy «más lehetőség» volt számára. Ő volt az első, aki Rembrandt iskolájába bevezette a flamand stílust.

Arcképünk mellé egy hiteles Rembrandtot állítva, pld. nővérének arcképét a Liechtenstein gyűjt.-ből, (Klassiker d. Kunst, I. kiad. 26. old.), az első, amit meg kell állapítanunk, a minőségbeli különbség, amely még a kompozícióban is megnyilvánul. Rembrandtnál a test egyszerű sziluettje biztosan kiegyensúlyozott vonalakban rajzolódik bele a képsíkba, rajta a csaknem tiszta homloknézetbe állított fejjel. Lievensnél ezek az egyszerű arányok eltolódnak; az alak túlalacsonyon ül a képben, bizonytalanul ható diagonális vonalai széthullanak.

Itt is, ott is arcképpel állunk szemben. De milyen magasrendű Rembrandt arcképstílusa a maga tiszta beállításával s a szemnek azzal a szűrő tekintetével, amellyel az ábrázolt, mintegy visszafixírozva a nézőt, elmélyített pszichikai kontaktusba hoz bennünket magával. Lievens nem ismeri ezeket az egyszerű eszközöket. Szentimentális szemforgatása a flamand-olasz barokk olcsóbb s nem mindig szeretetreméltó eszközei közé tartozik. A jellemkép beleolvad az arcképbe s megzavarja annak műfaji tisztaságát. Végeredményben a régi velencei Violante-eknek egy hollandi továbbfejlesztése ez, «à la Rembrandt» megoldásban, ahol azonban a kibontott haj dús hullámlásában a flamand barokk «Ohrmuschel»-ornamentikája is belejátszik a formaérzésbe. A Benedict-féle kép (Repr. Zeitschrift f. bild. K. 1926—27. hirdetések.)

és a rézkarc (Repr. Rovinsky, Les élèves de Rembrandt, No 73. T. 37.) igazolják, hogy ez éppen Lievens kifejezőmódja.

\*

Nemcsak ezekre a számokra szorítkoznak a megjegyzések, amelyekkel a Ráth György-Múzeum anyagát kommentálni kellene. Szerzőmegnevezésre vár a 157. mantegneszk kép és a 207. umbriai (miért ferrarai?) Madonna. Lehetne pár szót írni azokról a kérdőjelekről is, amelyeket a 8. (Rembrandt), 22. (v. Dyck) és 159. (Rubens) számok szerzőmegnevezései mellett látni szeretnénk, legalább addig, amíg pozitív megállapításokkal lesznek azok helyettesíthetők.

Az eddigiekben csak a képanyagról szóltunk. Az iparművészeti részt nem kívánjuk érinteni, miután nem tartozik e sorok írójának szűkebb szakmájához. A kispasztikai gyűjteményről azonban meg kell jegyeznünk, hogy alapos revízióra szorul. Például a 153. sz. terrakotta nem «tanulmány természet után», hanem

hű, bár gyenge kópiája Michelangelónak (Róma, S. Maria sopra Minerva). A 203. sz. nem Minerva, csak a modern fej alakítja Minervává. A 206. sz. bronz fej nem görög, hanem római, s valószínűleg Tiberius császárt ábrázolja. E via dicendo.

Gombosi György.

A kisdíósi „Petronius-sírkő” című közlemény (*Arch. Ért. XLII. k. 207—210. ll. 1928.*) nyomásánál kimaradt, hogy a C. I. L. — 10,954. sz. alatt maga *Mommsen* — újból közli a sírkő feliratát, s ez az A. É. közlésével megegyezik. A sírkő övénel pedig Mommsennek «*canis taurus*» (sic!) jelzése szerepel. Azonban értelemzavaró sajtóhiba az A. É. nyomásában, hogy az ábrázolt állatban «vadbikát» («vad bikát» helyett) is láthatnánk, mert a «vadbika» kifejezés *Entz Géza* szerint régen a bölényt jelentette, már pedig a bölény jellegét a sírkő ábrázolása nem mutatja.



## KÖNYVISMERTETÉSEK.

HANS MÜHLESTEIN: **Die Kunst der Etrusker.** I. Die Ursprünge. Berlin 1929. — Derselbe: **Die Geburt des Abendlandes.** Potsdam 1929.

Az etruszk probléma ma is a paläethnológia legvitatottabb kérdései közé tartozik. Mühlestein elszánt harcosa azon nézetnek, amely az etruszkoknak kelet-középtengeri népek általi kulturális és faji szempontból való befolyásoltatását hirdeti. Ezt a felfogást az újabb olasz archeológia erősen támadja és a tiszta, autochton etruszk nép elméletét vallja. Főleg Paretti igyekezett könyvében: *Le origini etrusche* (Florenz 1926) bebizonyítani, hogy a tyrrheni nép keleti eredetének tana részint klasszikus auctorok egyes kitételeire vezethető vissza, ami egy késői kor tudós spekulációjának tekintendő és nem lehet elsődleges történeti anyag, másrészt hasonlóan bizonytalan, felületes szó-és névhasznosságokon épülő újabb spekulációkon nyugszik. Bizonyára igaza van Parettinek, amikor óva int azon többé-kevésbé dilettáns szóhasznítások veszélyétől, melyeket sajnos nemcsak az ókor kedvelt és amelyeknek főleg a tyrrheni és a vele rokon Pelasgus-probléma történetében tág terep jutott. Túllő azonban a célon, mikor ezek alapján az etruszk népet ért minden keletről jövő hatás erejét tagadja. Mühlestein érdeme, hogy ellentétes nézetét első-sorban kulturális és fajpszichológiai bizonyítékokra építi és ezáltal háttérbe szorítja a nyelvbéli elemeket, melyek tudásunk mai álláspontján nem képesek döntő bizonyítékokat szolgáltatni. Mert ha az etruszk nyelvnek kétségtelenül nem-indo-

germán jellegét elfogadjuk is, úgy ez a beismerés sem visz tovább, mivel a Földközi-tenger népeinek az indogermánt megelőző nyelve még ismeretlen előttünk. Hogy a legrégebb korban az etruszk művészet elemei keleti befolyásra vezethetők vissza, nem lehet többé kétséges, viszont az a kérdés, hogy mennyiben állunk itt egy mélyebb behatással szemben, mint amilyent a kereskedelmi érintkezés, valamint keleti (föníciai) művészek bevonása jelenthetett, megoldásában jórészt szubjektív érzés dolga. Mühlestein könyvének bevezető fejezeteit olvasva az elfogulatlan tudós alig szabadulhat majd azon benyomás alól, hogy az etruszkok személyében egy olyan nép áll előttünk, amelynek művészetében is kifejezésre jutó pszichéje az északi népekétől teljességgel különbözik és azon népek lelkületével rokon, amelyekkel a Paretti által elvetett hipotéziseket összeköttetésbe hozni igyekeztek. Ennek a megállapítása azonban nem jelenti azt, hogy Mühlesteinnek az etruszk praehistoriára vonatkozó rekonstrukcióját is teljességgel aláírjuk.

Mühlestein Etruriában az umbro-italiai rétegen kívül, mely a Villanova-kultúra hordozója, nem kevesebb mint három nem-indogermán népelemet különböztet meg: a régi nyugat-földközitengeri őslakosság, a keletről a kontinensen keresztül vándorolt Rasena-réteg és végül az Aegeis felől tengeren átjött tyrseniek, akik az etruszk kultúra hordozói. Nem tagadható, hogy ez a kissé erőltetett konstrukció felold néhány olyan akadályt, melyeken az eddigi hipotézisek fennakadtak. Így ha a tyrseniek csak egy

kis réteget alkotnak, akkor tengeren keresztüli bevándorlásuknak föltételezése nem okoz nagyobb nehézséget, mint pl. a filiszteusok Palesztinába való vándorlásának vagy a késői normanrajoknak ténye. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Mühlestein ezen konstrukciója nem több szellemes hipotézisnél, amelyet — főleg ami a Rasena-réteg létezését és eredetét illeti — semmilyen konkrét bizonyíték nem támaszt alá. Mühlestein nem vette tekintetbe azt a kézenfekvő lehetőséget, hogy mediterránus fajelemeken kívül «alpi» elemek is szóba kerülhetnek az etruszk nép komponensei közül (l. Schuchardt: *Alteuropa* p. 120 a «pingues et obesi Etrusci» ez utódaikra vonatkozólag mondottakat). Éppen mivel az etruszk kultúrának kimondottan «úri» jellege volt (Herrenkultur), — amit Mühlestein is hangsúlyoz — nem lehet belőle a leigázott népréteg hovatarozására vonatkozólag következtetni.

A második helyen említett könyv szélesebb rétegeknek szól. Szellemesen, lebilincselően — habár kissé hangzatosan — van írva és a szakkérdésekben járatos olvasót valóban gondolkodásra serkenti. A nem-szakembert óva intjük, hogy a benne szereplő nézeteket biztos tényeknek tekintse, mert ezek gyakran csábító, de többnyire még bizonyításra szoruló kombinációk. Nem hallgathatom el, hogy a könyvet eme laikusok számára írt előadásmódjában veszélyesnek tartom, bár alapgondolatát — az Etruria által közvetített nemindogermán kultúrelemek erős hatása a római s ezáltal nyugateurópai kultúrára általában — a maga egészében elfogadom.

Megragadom egyúttal az alkalmat, hogy az «anyagjog» kifejezéssel való újabbban gyakori visszaélésre figyelmeztessek, amikor is bizonyos primitív kultúrkörök szokásai a civilizáció végső stádiumaihoz tartozó jelenségekkel egy fogalom alá vonatnak. Abból, amit Mühlestein és mások anyagjogi felfogás bizonyítékául felemlítenek, sok éppoly kevésbé tar-

tozik oda, mint a modern nőemancipáció jelenségei. Ha csak valaki arra a gondolatra nem jut, hogy következetesen ezekben is a régi földközítengeri anyagjogi kultúrmozzanat újraélését lássa.

Nem áll módunkban Mühlesteinnek az új és a legújabb történeti fejlődésre vonatkozó történetfilozófiai fejtegetéseivel e helyen foglalkozni. *F. Calice.*

**Reallexikon der Vorgeschichte** unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von *Max Ebert*. I—XIV. kötet, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1924—1929.

A német tudomány sajátos szelleme — egyrészt a fegyelmezett együttműködés, az aprólékos és önzetlen közös építés képességénél, másrészt a nagy egységek áttekintésére, az elvont, egyetemes végső célok lehetőleg végleges megoldására való törekvésénél fogva — mindig különösen hajlamos volt a nagy összefoglaló művek, corpusok, szaklexikonok, enciklopédiák megalkotására. A *Reallexikon der Vorgeschichte* méltó eddigi nagy elődeihez a szellemi tudományok terén: a *Monumenta Germaniae*-hoz, *Antike Denkmäler*-hez, *Pauly Wissowa*-hoz, *Roscher*-hez, *Bühler*-hez. Jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy nemcsak a szűkebb szakirodalom, hanem a történeti tudományok távolabbi területeit feldolgozó legújabb munkák egész sora használja már fel a lexikon egyes cikkei. Mindenkinél, aki tudja, hogy az őstörténeti kutatás minő hihetetlen anyag-többlettel gazdagodott az utolsó évtizedekben és viszont, hogy a mélyebb összefüggéseket kereső, de leggyakrabban az analitikus, leíró és értelmező őstörténészek is, milyen távoli, szétágazó tudományszakokat kell munkájába bevonnia, el kell ismernie egy ilyen vállalkozás feltétlen szükségességét és nagy jelentőségét. A *Reallexikon der Vorgeschichte* minden tekintetben — úgy a szerkesztői munka átfogó biztosságában és nagyvonalúságában, mint a munkatár-



sak által feldolgozott adatok és problémák szinte áttekinthetetlen sokoldalúságában és a közölt képanyag gazdagságában — csodálatraméltó alkotás s így a lehetséges kifogások nem irányulhatnak a mű megvalósított egésze ellen, hanem vagy a célkitűzés kereteit, vagy az egyes részletek megoldását bírálhatják.

Ami a feldolgozott anyag geográfiai terjedelmét illeti, a szerkesztő Európára és a közeli keletre, illetve az ókori mediterrán kultúrákra szorítkozott, távolabbi területeket csak ott vont be a mű kereteibe, ahol ezek kulturális irányvonala egybeesik az európai-közelkeleti kultúra körével, illetve annak egységeivel (Sziheria, Perzsia). Már ez a célkitűzés is nagy és gyümölcsöző haladás az európai prehisztória eddigi elzárkózottságával szemben, melyet csak egyes területeken tudott áttörni egy *Schuchhardt* és *Montelius* munkássága. A közelkelet nagy kultúrái írott, történelmi hagyatékkal rendelkeznek oly korszakokról és kultúrákról, melyek a mi antik-európai kultúránkkal, mint számunkra pszichológiailag egyedül történeti (vagyis a jelenünkben meghatározó módon továbbélő) kultúrával szemben történet-előtti kultúrák, és melyek viszont néha alapjellegükben, néha lényeges alkotó elemeikben, vagy motívumaikban azonosak, vagy rokonok az európai prehisztórikus kultúrákkal, illetve korszakokkal. Hogy csak néhány példát hozunk fel: a kelet-európa-déleurópai festett kerámika («szalagkerámika») kultúrköre, a magyarországi rézkor, a preszkita és szkita dél-orosz és kaukázusi kultúra, a nyugat-mediterrán-északi megalitikus kultúrák különböző rétegei éppen a maguk sajátosságában csak akkor ismerhetők fel, ha közelkeleti komponenseiket ismerjük. A tárgyi prehisztóriánál is nagyobb hasznát látja a két terület áthidalásának a kultúrtörténet, illetve összehasonlító történeti etnológia. Ami a közelkeleten a magaskultúrának zárt, végleges, kialakult egységeibe merevedett, az itt, az európai

prehisztória területén még a maga kialakuló, ezerfelé próbálkozó, élettelen mozgalmasságában tanulmányozható és viszont, ami itt töredék, rész, befejezetlen kezdeményezés, ott végleges értelmet nyer az egészben. Igazat kell adnunk *E. Kornemannnak* (*Die Stellung der Frau in der vorgriechischen Mittelmeerkultur, Orient und Antike 4., Heidelberg, 1927*): «Niemand kann mehr als der Historiker des Altertums das grosse Unternehmen von Max Ebert begrüßen, dass endlich die Brücke zwischen Prähistorie und alter Geschichte schlägt mit wohlberechtigtem, starkem Übergreifen, vor allem in die altorientalische Geschichte, in unsere Disziplin.» De amennyire helyes a közelkelet befogadása a prehisztória kereteibe, annyira nem felel meg a történettudományok mai követelményeinek a távolkelet, illetve a többi világ-részek tudatos kizárása. Ha a prehisztória nem más, mint a mi kultúránk viszonylagosan zárt történeti fejlődésével szemben történetelőtti kultúrák organikusán időbeli, tehát történeti szemlélete, úgy nem lehet ezt a szemléletet arra a területre redukálni, melyen később a mi kultúránk kivirágzott, nem lehet azért sem, mert ezeknek a kultúráknak geográfiai kötöttségei, területi egységei, centrumai és kisugárzási irányai a dolog természeténél fogva rendszerint egészen mások, mint a mi kultúránké. Az etnológia újabb kultúrtörténeti iskolájának (*W. Schmidt, Foy, Gräbner stb.*) eredményei kétségtelenné tették, hogy számos európai prehisztórikus kultúrjelen-ség teremtő, értelmet adó kiinduláspontja ezen a területen kívül esik, illetve hogy ezeknek a jelenségeknek elterjedési zónája nem esik egybe a mi kultúránk elterjedési zónájával s így egész jelentőségükben csak úgy foghatók fel, ha nem szabunk azoknak mesterséges határt egy későbbi történeti kultúra nézőpontjából, hanem teljes egészében megkeressük és sok rászakadó réteg burkából kihántjuk azt a területet, amely

az illető kultúrjelenség, eszköz, tárgyi forma stb. sajátos elterjedési zónája.<sup>1</sup> Az utóbbi évek távolabbi keleti ásatásai által felszínre került ifjabb prehisztórikus korszakokbeli anyag (Kína — első sorban Andersson ásatásai — a szigorú tudományossággal dolgozó japáni prehisztória, Korea, Középázsia, Előindia, Hátsóindia és Indonézia, az amerikai kultúrák alsó rétegei) már sok európai történetelőtti tárgyi vagy etnológiai, vagy fajtörténeti jelenségre egészen új fényt derít. Nem véletlen talán, hogy éppen azok a kiváló német prehisztórikusok maradtak ki a Reall. de Vorg. munkatársainak névsorából, akik először domborították ki ezeket az összefüggéseket: a működésében korszakos jelentőségű Oswald Menghin, és a «bécsi iskola» többi kitűnő képviselője: Leonhardt Franz, Robert von Heine-Geldern, továbbá az eurázsiai összefüggések kiváló berlini kutatója: Hubert Schmidt stb. Az egész távolabbi keleti komplexumból — az újabb periódusokat illetően — csak Anau került be a lexikonba Tallgren egy rövidke cikkének erejéig — érthetetlenül, egyetlen képtábla nélkül<sup>2</sup> — ezenkívül pedig az Anau-Kansu-Ho-nan keramikára tér ki

<sup>1</sup> Annak a tételnek, hogy minden kultúrperiódusnak megvannak a maga sajátos és egyéni «tértörvényei» s hogy ezek, ha kizárólag a mi kultúránk elterjedési törvényszerűségeiből indulunk ki, mennyire illogikusnak tűnnek, legújabb illusztrálása a Frobenius-féle délafrikai barlangi festmény-expedíció eredményei, amelyek szerint az 1. «naturalisztikus» vésett állatrajok közel rokonai a franko-kontámbriai stílusnak, a 2. mozgalmas, romantikus festett emberábrázolások jelenetek a keletspanyol stílussal függenek össze, végül a 3. «ceremoniális» geometrikus festett ábrázolások az elámi (Szuzamusszián) rézkor stilizált ornamentikájával rokonok.

<sup>2</sup> Csak a Turkesztán cikk egyik képtáblája közöl két sajátos «csészeurnát», melyeknek Európában egyedüli analógiáit Bulgáriából ismerjük. (Popov; Bull. Soc. Arch. Bulg. 1911.) Ez a két kép azonban az annyira fontos anau ornamentikáról alig árul el valamit.

Frankfort, rendkívül értékes Vase: Vorderasien cikkében. Kivétel továbbá Ebert, Noin Ula cikke, ez azonban a további korai népvándorláskori középpázsiai és mongóliai emléktárgyak kizárása következtében ferde világításba kerül. A magyar kutató számára, kinek mindég keletre kell tekintenie (l. pl. az erdélyi kerámika összefüggését Kansuval, Anauval, a japáni Ko-település leleteivel), különösen fájdalmas ez a térbeli megszükités, de még inkább az időbeli, hogy t. i. Ebert a népvándorláskori archeológiát kirekesztette a lexikon anyagából. Csak a Finno-Ugrier, Slaven, Ostpreussen, Südostbaltikum és Finnland cikkek kivételek; ezeknél a szerzők előtt elkerülhetetlennek látszott a szűkebb értelemben vett prehisztórikus ergológia és tárgyi formák népvándorláskori továbbélésének tárgyalása. De ugyanez áll, fokozottabb jelentőséggel, az Ungarn, Südrussland, Sibirien és Turkestan cikkekre nézve is. Fettich Nándor több oldalról mutatta ki a szkíta emléktárgyak népvándorláskori kapcsolatait. Különben is az időpontban későbbi, de ugyanazon belső és külső körülmények közt létrejött emlékesoport gyakran egy tipológikusan korábbi állapotot tüntet fel, mint egy esetleg évszázadokkal korábbi, de változások következtében új hatásoknak kitett rokon leletkomplexum, ha az ősi életmód maradátságát gyakorolja a maga konzerváló hatását. A fejlődés mindig több kultúra-kör találkozásának, vagy még inkább összeütközésének eredménye, minden bizonyos fokig önmagára maradt kultúra elzárkózik a fejlődés (és egyúttal a visszafejlődés) lehetősége elől. Az elzárkózottabb — különösen az észak-középpázsiai — népvándorláskori nomád kultúra ismerete világosságot deríthet a hallstatti és La Tène kultúrák nem egy problémájára. Másrészt pedig a népvándorláskori kultúra bizonyos fokig a hallstatti — La Tène — szkíta kultúrákban rejlő tendenciák betetőzése, sajátos körülmények között ugyanazt az összefoglaló szerepet játsza



ezekre a rétegekre nézve, mint az antik világ a mediterrán kultúrákra nézve. Mindkét nézőpontból érdemes pl. nemcsak a szkíta állatornamentikának, hanem a hallstatti madárornamentikának a népvándorláskori művészetéhez való viszonyát vizsgálat alá venni. Továbbá a népvándorláskor az egyetlen, antik-európai történeti források regisztratív ellenőrzése alatt lejátszódott — a mi kultúránk szemszögéből — történetelőtti mozgalom, amely rávilágíthat a nagy prehisztórikus népvándorlások társadalmi és szellemi szerkezetére és általában egy kultúrközösség életére, mely még a teremtő, nomád stádiumában van, mely korszaknak Oswald Menghin (*Az ural-altáji népek világtörténeli szerepe*. Arch. Ert. 1928) oly termékenyítő jelentőséget tulajdonít. Ezt a feladatot egy külön *Völkerwanderungszeit* cikk oldotta volna meg a legmegfelelőbbben, melyet ki kellett volna egészíteni etnológiai cikknek (a többi hasonló etnológiai cikk mintájára) a népvándorlások általános okairól, típusairól és párhuzamairól az exotikus népek életében.

Az etnológiai cikkek, melyek a tárgyi emlékek jelentőségét, értelmét és helyét megszabó szellemi jelenségeket vannak hivatva minden irányból feldolgozni, komoly, gyakorlati szakember, Richard Thurnwald tollából erednek. Cikkei, szerzőjük teljesen ahisztórikus szemléleténél fogva, soha nem kísérlik meg a szellemi jelenségeket, mint időbelieket, mint a történeti akció minden pillanatával új és új élettel telített, egyszerű és sajátos, éppen ezért soha fel nem oldódó, soha meg nem szűnő realitásokat végigkísérni. Th. a jogi, társadalmi, művelődési jelenségeket teljesen elvonatkoztatja az időtől, melyben azok lejátszódnak s így nem *történetüket*, hanem *tipológiájukat* adja. Ez a módszer kiválóan alkalmas arra, hogy a tárgyalat fogalomkör minden előfordulási lehetőségét, a variációk gazdagságát bemutassa, de az így tipologizált szellemi egységeknek nem lehet

semmi összefüggése a tényleges, konkrét (tehát történetileg előállott) tárgyi anyaggal. Ez az összefüggés Thurnwald cikkeiben valóban teljesen hiányzik is, az adott prehisztórikus tárgyi anyagot teljesen figyelmen kívül hagyja, annak konkrét interpretációjára még csak kísérletet sem tesz. Az etnológiai rész a prehisztórikus anyagtól egészen független, külön életet él. Szerző teljesen ahisztórikus felfogása éles kifejezést nyer a *Kulturkreis* cikkben, hol a történeti módszer a tényleges viszonylatok bonyolultságára való hivatkozással veti el (a módszer nagyjelentőségű irodalmát különben a bőséges bibliográfiában meg sem említi). Valóban az adott viszonylatok bonyolultságára való hivatkozással minden történeti koncepció létjogosultságát meg lehet tagadni, de ez esetben a legegyszerűbb tárgy vagy tárgyi forma sem fogható meg régészetiileg, mivel ha történetileg nem létezik, ha nem létezik, mint az ember alkotása, hanem csak mint kész produktum, az esetben minden értelme és jelentősége megszűnt akkor, mikor a föld alá került. Ezek a hibák módszertani hibák, melyeket a gyakorlatban bőségesen helyrehoz a szerző rendkívüli műveltsége és nemes értelemben vett reális érzéke. Az etnológiai cikkek közül leggyengébbek Max Löhr vallásethnológiai cikkei. Ezeknek azután semmi közük sincs a prehisztóriának konkrét tárgyi adottságokból kinövő problémáihoz, hanem érdektelen kézikönyv-kivonatokat. Pedig az animizmus és mágia problémái nagy mértékben összefüggenek konkrét leletcsoportok értelmezési lehetőségeivel (v. ö. H. Kühn: *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas I.* 1929, C. Clemen: *Religionsgeschichte Europas I.* 1928). A legértékesebbek természetesen azok az etnológiai cikkek, melyek szigorúan alkalmazkodva a prehisztórikus hagyatékhoz, állítják történeti sorba a kultúrjelenségek megnyilatkozási formáinak egymásutánját. H. Kühn: *Primitive Kunst* és Ernst Wahle: *Wirtschaft-*



cikkei minden prehistórikus számára, ha nem is fog a szerzőkkel mindenben egyetérteni, gazdag tanulságokat rejtenek.

A prehistóriának az etnológiával egyenrangú kiegészítő területe az antropológia. *Reche* cikkei egyrészt a fontosabb (főleg paleolit) csontváz-leleteket analizálják az ismert mérő módszerek alkalmazásával, másrészt az egyes kultúrkomplexumok vagy népek (pl. *Slaven*: A) *Archäologie*, B) *Sprache*, C) *Anthropologie*) faji képét rajzolják meg, illetve magukról az egyes rasszokról adnak összefoglaló elemzést. Az első kategóriába tartozó cikkek komoly és alapos szakcikkek, a második és harmadik csoportba tartozók nagyrészt hasznavehetetlenek, sőt nem egyszer komolytalanok. Szerző belevitte ebbe a mindennapi szemponttól mentes munkába egyes népszerű íróknak azt a módszerét, hogy amíg a nordicus fajtát ideálfejekkel mutatja be, addig a többi rasszokat jellegzetesen groteszk átlag-fiziognómiákkal szemlélteti. Ha rasszokat pszichológiaiilag «jellemmez», akkor különböző tulajdonságokat rak minden centrális összefüggés nélkül egymás mellé. De az addíció még nem jellemzés. Ha népeket jellemez, ugyanilyen mechanikusan rakja egymás mellé az egyes rassz-alapelemeket. Pedig a nép egyéniségét nem a keveredés (igen gyakran elütő népeknel azonos) alapelemei, hanem a keveredés mikéntje, időpontja, aránya, történeti, geográfiai helyzete stb. szabják meg. Mintaképe lehetett volna a nyelvész Y. *Pokornynak* *Britische Urbewölkerung* c. igen érdekes és új szempontú cikke.

Az egész paleolit-komplexumot egy ember, annak *Breuil* abbé mellett az egész világon legkiválóbb ismerője s nem egy ponton felfedezője, H. *Obermeier* írta. Mint minden művét, ezeket is jellemzi az anyagon való fölényes uralkodás, rendkívüli tömörség, a (paleolit típusoknál gyakran igen nehéz) kifejezés és terminológia biztossága, to-

vábbá nagyfokú óvatosság és a spanyol-francia paleolit kultúráknak kissé túlságosan irány- és mértékadóul tekintése minden felmerülő tipológikus problémával szemben. Ő az egyetlen, aki sommás rövidséggel kiterjeszkedik az Európa — közelkeleten kívüli területekre is. Ezek a cikkek (*China*, *Mongolei*, *Südliches Afrika*) az ottani ásatások igazi jelentősége felől tájékozatlanul hagyják az olvasót, pedig mindinkább nyilvánvalóvá válik, hogy a nyugatmediterrán paleolitikum csak egyike a paleolitikum kultúrköreinek, s a maga kész és fejlett egyéniségében egy éppoly zárt egyoldalú fejlődés eredménye, mint a későbbi mediterrán magaskultúrák. Az *Indien* cikkhez adott két barlangi festmény képe mutatja pedig, hogy ezektől a területektől még beláthatatlanul sokat várhatunk. A *Diluvialgeologie*, *Diluvialfauna*, *Diluvialflora*, *Diluvialchronologie* cikkek, az eddig legjobb tömör (bár a lexikon arányaihoz képest túlságosan szűkszavú) összefoglalásai a paleolit-kutatás természeti kereteinek. Általában nyilvánvaló, hogy *Obermeier* cikkeinek terjedelmét szűkebb méretekhez szabta (a Reallexikon eredetileg öt kötetre volt tervezve), mint a többi munkatársak s így a paleolitikum s mezolithikum mind szövegben (pl. a paleolit-fokozatok túlságosan dióhéjban való tárgyalása), mind képanyagban kevesebb helyet kapott, mint amennyit jelentőségénél fogva megérdemelt volna. A *Südrussland*, *Paleolitikum* cikk érdekes képei közül hiányzik pl. a híres kievi mammutagyar-rajz. Különösen sajnálatos, hogy a tárgy- és fogalomtörténeti összefoglalások ritkán tartalmazznak paleolit-cikket; ahol még ad illet *Obermeier* (*Grab*, *Schmuck*, *Jagd*, *Siedlung* és elsősorban *Kunst*), ott ezek a cikkek mintaszerűek. Nagyon hiányzik a *Religion*-cikkek közül a paleolitikum. *Obermeier* régebbi összefoglaló műveiben (*Der Mensch der Vorzeit* 1912, *El hombre fassil* 1920) részletesen kitért ezekre a kérdésekre, — most ez annál fontosabb



lett volna, mert az utóbbi évek vallástudományi irodalmában a paleolit-problémák elsőrendű szerepet játszanak (*Mainage, Schneider, Clemen, Kühn* stb.).

A (anyagi és eszmei) tárgytörténeti cikkek a prehisztórikus irodalom valóságos nyereségei. Ezeknél érvényesül igazán az európai és közelkeleti (égei, előázsiai, szíria-palesztinai, egyiptomi), kultúrjelenségek párhuzamos feldolgozásának minden előnye. Meg kell említenünk a *Kunst, Schrift, Baukunst, Grab Vase* összefoglalásokat. Az utóbbiban Georg Karo kitűnő és értékes illusztrációs anyagtól kísért égei cikkénél csak azt sajnáljuk, hogy befejeződik a geometrikus stílussal. Pedig éppen az orientalizáló stílus ismerete igen fontos a prehisztórikus számára (az órhodosi-miletosi stílus fontosságát a délorosz prehisztória egyes motívumainak megítélésére l. *Farmakovszkij, Olbia* 1914). Hogy az archaikus vázastílusok mennyire értékesíthetők a legifjabb preh. korszakok művészetének stíluskritikai elemzésénél, megmutatta M. Hoernes (*Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst, III. Auflage* 1924. — II. Nachtrag: Umblickende Tierfiguren und das Heraussehen der Figuren aus dem Rahmen des Bildes). Ki kell emelnünk *Behnnek* a technikai körbe vágó cikkeit (*Festung, Schiff, Haus, Hausurne, Vorhalle* stb. Europa). A *Haus*-cikk utolsó fejezetében igen érdekes példákkal bizonyítja prehisztórikus házformák továbbélését ugyanazon vidék mai népi építkezésében. Értékesek Ernst *Sprockhoff* európai fegyvertörténeti cikkei (*Schwert, Schild, Helm, Panzer, Pfeilspitze* stb.); kár, hogy az északi-kör sajátosságai túlságosan előtérbe helyeződnek a többi rovására.

Az egyes földrajzi egységek, ill. nemzeti területek prehisztórikus történetét tárgyaló összefoglalásokon nyugszik, igen helyesen, a lexikón súlypontja. A magyar kutatót természetesen az *Ungarn* cikk érdekli elsősorban. Mindenekelőtt

megdöbbentő a szöveget kísérő illusztratív anyag feltűnő szegénysége. *Böhmen-Mähren* négyszerannyi képtáblát kapott, mint *Ungarn* — és technikailag mennyivel tökéletesebb képtáblákat! A magyar lelőhelyekkel foglalkozó részleteiknek vannak különben is a legmostohábban ellátva képekkel. Georg Wilke számos cikkben utal *Velem Szt. Vid* jelentőségére, mégis a lelőhellyel foglalkozó hosszú, részletes cikket egyetlen képtábla sem kíséri. A paleolitikus korokat *Obermeier* ismerteti szokott tömörségével. A magyar mezolitikum eddigi leleteit nem értékeli eléggé (V. ö. *Hillebrand Jenő: Das Mesolithikum Ungarns, Wiener Präh. Ztschr.* 1925 II.). Az újabb korszakokat Georg Wilke írta, mindig Nagymagyarország területének szükség-szerű szemmel tartásával, bizonyosságul annak, hogy a magyar terület az egymást keresztező külső hatások ellenére már a prehisztórikus időkben a szomszédos területektől határozottan elkülöníthető kultúrprovinciát alkot. Értékes cikkének csak egyes pontjaira térhetünk itt ki. A 7. §. a neolithikus holdkultusz nyomaival foglalkozik. Holdkultusz és az ugyanakkor annyira elterjedt nőidőlok tényleg azonos — anyajogi — kultúrkör nyomai. Hasonlóképpen a cölöépítés és az azonos jellegű terramárék, az oromtetős házépítés, a kerámika nagy szerepe stb. (V. ö. W. Schmidt és Koppers: *Völker und Kulturen*, 1925.) A 8. §. a neolithikus magyarországi háztípusokkal foglalkozik. Kultúrtörténeti szempontból a háztípuskutatás a prehisztória egyik leghálásabb fejezete, az építkezési formák meglehetősen kultúrkörökhöz kötöttek lévén. Különösen fontos lenne a négyszögletes oromtetős és a kerek, kúptetős preh. házépítkezés elterjedési területeit megállapítani. Ezen kívül hazánk területén úgylátszik különösen gyakori volt a bonyolult etnológiai hovatartozású (állandó letelepülésre kényszerült pásztornomádok?) putri-építkezés. A 9. §. érdekes növény-

földrajzi összefüggésekkel igyekszik alátámasztani a magyar neolitikumnak rokonságát a nyugatmediterrán neolitikus kultúrákkal (Spanyolország, Szicília). Ugyanebben a korban azonban már éppoly jelentékenyek a keleti kapcsolatok, mint később minden további prehisztórikus korszakban. A két ellentétes irányú összefüggés határozottan jelentkezik a rézkorban. *Kupferzeit* 4–6. §-ban utal egyrészt a magyarországi rézkori balta-, fejsze- és csákánytípusok uralvolgavidéki rokonságára, másrészt a magyar harangpohárleletek összefüggésére a spanyol harangpoharas kultúrával (ennek egész problémaköre a Reallexikonban nyer először feldolgozást *Bosch-Gimpera* kiváló *Glockenbecherkultur* cikkében). Érdekes, hogy Magyarország már ekkor is (mint később annyiszor) egy kelet-nyugati és egy nyugat-keleti hatótendencia végső állomása. A hallstatt-kori fejezetben nagyon érezhető az egyes kultúrkörök szétválasztásának hiánya. Nyilvánvaló, hogy a keleteurópai régibb vaskor kultúráit illetően mennyire meg nem felelő a Hallstatt-kor elnevezés. Különösen az oroszországi emlékekkel rokon tipológiájú csoport kidolgozása lenne fontos. A VII. századi szkíta invázió előtt már egy preszkíta-archaikus szkíta kulturális hullámnak kellett Magyarországra áradnia. A korai hallstatt-kori magyar anyag fontos elemekben közel rokon egyrészt a *Michalkov*-csoporttal, másrészt a *Koban*-csoporttal. A keleti és nyugati elemek egészen a szkíta invázióig békésen elkeverednek egymással. A szkíta invázió éles kettészakadást hoz létre a szkíta uralom alá kerülő Erdély-Alföld és a keletalpi kultúráját változatlanul továbbélő Dunántúl kulturális képe között. *Wilkenek* az egyes balkáni államok újabb preh. periódusait ismertető cikkei sajnos túlságosan vázlatosak, holott ezen területek ősrégészeti anyagának — erősen specializált típusainál fogva — igen nagy jelentőséget kell tulajdonítunk. Szövegrészában külö-

nösen hézagos a szépen illusztrált *Bulgarien* cikk.

A nagy *Südrussland* cikk neolitikus fejezetét (Tripolje-kultura) E. v. *Stern* dolgozta fel. A bronzkori részt *Tallgren*. Úgy ez a főcikk, mint a *Tallgren* részletei szűkszavúságukban vetekednek Obermeier közleményeivel, úgyhogy terjedelemben nagy az eltérés az Ebert által igen részletesen feldolgozott és gazdagon illusztrált vaskori és a bronzkori cikkek között. *Tallgren*, *Finno-Ugrier*; *Archaeologie* tanulmánya még rövidegében is valóságos remeke «történetnélküli» leletcsoportok történeti értékesítésének. *Ebert*: *Südrussland*; *Eisenzeit* ennek a komplexumnak talán legkiválóbb összefoglaló feldolgozása. Úgy a problémák elmélyítésében, mint eredetiségben és az anyagosztályozás precizításában messze meghaladja szerző 1921-ben megjelent *Südrussland im Altertum* c. művét. Az oroszországi vaskori anyagnak ennyire részletes ismertetését a lexikónban jelentőségén felül teljesen indokolja az a körülmény is, hogy az erre vonatkozó szakirodalom háromnegyedrészét orosznyelvű és az orosz publikációk úgyszólván sohasem közölnek idegennyelvű kivonatokat.

A lexikón terjedelemben és képanyagban legnagyobb cikke a három skandináv állam és Északnémetország prehisztóriáját felölelő *Nordischer Kreis* cikk. Ennek a kultúrkörnek alapos ismerete azelőtt főként a későbbi neolitikum és a bronzkor «protoindogermán» és «protogermán» kultúrkomplexuma miatt volt fontos, ma a mesolitikus periódusok nagy történeti és kultúrtörténeti (az északi vadásznomád «őskultúrfok» és viszonya a pásztornomád kultúrához) jelentőségének felismerése irányítja rá egyúttal a kutatók figyelmét erre a területre. Igen öröndetes ezért is, hogy ennek a cikknek szerzői bővebben térnek ki a szellemi jelenségek ismertetésére, mint a többi



összefoglalások. Igen szerencsés és fontos kiszélesítése volt a képanyag kereteinek a közölt *tájtörténeti* képciklus, vagyis az őstörténetileg jellegzetes tájképek (nem mindig lelőhelyek) sorozata. Annak a belátása, hogy a tájképnek története van, hogy az ember éppen úgy befolyásolja, a maga képére átalakítja a környező tájkép jellegét, ahogyan a földrajzi környezet határt szab az ember lehetőségeinek, hogy a *tájovalásztás* nem véletlen műve, hanem teremtő néplélektani, ill. fajlélektani folyamat — ma általános az antropogeográfiában. Az embernek ez a befolyása a környező természeti képre (minden látszat ellenére) a prehisztórikus korokban sokkal erősebb volt, mint a történeti időkben, mivel az embert nem választotta még el a magaskultúra fala a környező természet elemeitől és így a letelepülés számára elsősorban nem gazdasági, hanem lelki aktus volt és a vidék, ahol élt és ahol apái meghaltak és fiai felnőttek, bizonyos fokig öntudatlan lelki sajátosságainak és hajlamainak lett a kifejezése. A Reallexikon számos más cikke (különösen a keletiek; *Paleszina-Syrien, Mesopotamien, Vorderasien*) is közöl ilyen jellegzetes táj- és lelet tájképeket. A magyar kutatók a lelet tájképét úgy szólván sohasem közlik, pedig ez gyakran sok mindent megmagyaráz.

A *Frankreich* cikkben kellemetlenül lepi meg az olvasót Rademacher meglehetősen éles támadása a francia prehisztórikus kutatás metodikája ellen. Rademacher kifogásolja, hogy a franciák az eszközök, fegyverek, temetkezési mód és nem a keramikus formák és ornamentek tipológiáját használják «vezérmotívumul». De hogy ez utóbbi jellegzetesen elvont és légüres matematikai konstrukciókra csábító módszer egyoldalú alkalmazása gyakran kiváló kutatóknál is erőszakolt és tendenciózus eredményeket hoz létre, arra példa ebben a lexikónban H. Schuchhardt, *Europa* cikke.

Az óitáliai emlékesoportot von Duhn mind az *Italien* főcikkből, mind a részletekben igen alaposan dolgozza fel, állandó kultúrhistóriai utalásokkal. Közleményei tanúságot tesznek arról, hogy a temetkezési módok gyakran mennyire alkalmasak «vezérmotívumok»-ul, különösen magasabb kultúrfokok esetén. Az igen terjedelmes *Sikuler* és *Sizilien* cikkeket a két *Caffici* fivér írta. A történeti és régészeti anyag kivételesen sikerült egybedolgozása — és a nem lokális szakkutató számára egészen új és meglepő képanyag — ezeket a fent vázolt okoknál fogva a magyar kutató számára is fontos cikkeket a legkiválóbb őstörténeti összefoglalások közé emeli.

Az *égei kultúra* területét annak legkiválóbb német szakértője, Georg Karo dolgozza fel. Szerző (ez úgy a cikkek terjedelmének, mint a képek számának arányából kiderül) túlságosan alábecsüli a szárazföldi kultúrák jelentőségét a krétaival szemben, továbbá nem dolgozza ki kellően a korai thesszáliai leletesoport (*Dimini-Sesklo*) keramikájának, házformáinak stb. fontos kultúrkapcsolatait. Nagy kár, hogy nem foglalkozik részletesen a prehellén és protohellén kultúrák egymáshoz való viszonyával és am azok továbbélésének (a történeti görög kultúra komponenseinek) szövevényes, de igen fontos problémáival. Ezekre az összefüggésekre részletesen (és a prehisztórikus számára is igen gyümölcsözően) tér ki d. Eduard Meyer nagy művének új kötete (*Geschichte des Altertums, II. Bd. 2. Auflage, I. Abt. Die Zeit der ägyptischen Grossmacht*) csupán leletekből kiinduló vallástörténeti értelmezések tanulságos egymástól való eltéréseinek és általában az idegen «végső szellemi pozíciók» átélési relativitásának tanulmányozására ajánlatos egybevetni a *Religion; Aegeische Kultur* cikket a tárgy másik két egészen új feldolgozásával: Martin P. Nilsson: *The Minoan-Mycenaean Religion*, 1927 és E. Meyer id. műve IV. fejezet. Sajnálatos továbbá

a *Kypros* és *Kykladen* cikkek sommás rövidsége. Az előbbi egyáltalán nem tér ki a kyprosi rézkor (a magyarországi emléktárgyak szempontjából is oly fontos) ergológijára (fegyverek). Igen fontos és véleményünk szerint teljesen helytálló a *Kreta* főcikk konklúziója: «Die wesentlichste und sicherste Erkenntnis bleibt der ungrische, sogar uneuropäische Charakter der minoischen Kultur und Kunst.» Kár, hogy szerző a krétai kultúrának csupán egészen külsőséges, kereskedelmi vagy hadi érintkezésen alapuló egyiptomi kapcsolataival foglalkozik és alig tér ki a sokkal fontosabb előázsi és távolabbi belső összefüggésekre. A külső, szervesen átvételek nagy száma itt is éppen a belső rokonságnak, a szerves asszimiláció lehetőségének hiányát mutatja.

A *Südostbaltikum* (és a kiegészítő *Baltische Sprachen*) cikk kiemeli a kivesző finnugor réteg nagy prehistórikus szerepét ezeken a területeken és Kelet-poroszországban.

A *szíria-palesztinai* kultúrkör ősrégészeti anyagát Peter Thomsen dolgozta fel rendkívül alaposan, mindig tekintettel a más területekkel való összefüggésekre és a történeti forrásokra. A régészeti hagyaték sok tekintetben más képet tár elénk, mint a nyilván egyoldalú történeti hagyomány; ugyanis rávilágít az (nemsemita) idegen kultúrák nagy szerepére ezen a földön, rávilágít arra, hogy az idegen etnikumok és az őket kísérő kultúrjelenségek organikusan továbbélnek és továbbfejlődnek itt. Szinte minden etnikum és kultúra találkozott egymással ezen a szűk helyen, aminek meg kellett teremtenie azt a fojtott drámai légkört, mely mintegy jelzi, hogy a későbbi, egész történelmünket elhatároló befolyásoló eseményeknek miért éppen itten kellett bekövetkezniök. Hogy az idegen etnikumok továbbélése még a Kr. e. századokban sem szűnt meg, igazolják *Brandenburg* újabb felfedezései (*Zeitschrift für Ethnologie*, 1924).

Az előázsi komplexum kitűnő feldolgozása számos szaktudós munkáját dicséri. Külön meg kell említenünk E. Unger *Götterbild* és *Göttersymbole* cikkeit. Ezeknek az ábrázolásoknak és szimbolikus motívumoknak, melyek idegen területekre jutva, vagy közönséges díszítő elemekké, vagy egészen idegen tartalmak kifejezési eszközeivé lesznek (s az utóbbi esetben alapot nyújtanak magukra az ismeretlen tartalmakra való visszakövetkeztetésre) ismerete igen fontos, különösen a délorosz emléktárgyak és általában a népvándorlások kutatója számára. Mezopotámia mellett *Kisázsia* is a történeti tudományok mai problémáinak megfelelő jelentőségéhez jutott. Kár, hogy az indogermánok ókisázsiai szereplését ismertető kis cikk alig tér ki az erre vonatkozó kérdésekre és adatokra, melyekre *Ungnad*, *Christian*, *Götte*, E. Meyer és különösen *Hüsing* újabb tanulmányai derítenek világosságot.

Az egyiptomi anyagot Roeder (*Scharff* és *Ranke* közreműködésével) dolgozta fel hasonló alapossággal. A szűkebb értelemben vett egyiptomi őstörténeti emlékek kissé mostoha elbánásban részesültek a későbbi periódusok reáliáival szemben.

A népi cikkek legnagyobb része nem terjeszkedik ki a régészeti hagyatékra; ez ma még számos népnél, ill. népcsoportnál nem is lehetséges. Ahol megtörtént, a kutató számára nagy nyereséget jelent — így pl. *Bellz*, *Slaven*; *Archäologie* közleménye. Német szempontból, érthetően, főként a vend emlékcsoportot tartja szem előtt. Igaz, hogy a szláv leletkomplexum régebbi rétegeiben mindenütt nagyjában azonos, igen tipikus és könnyen felismerhető. Néhol nem történt meg ez a népcsoportok szerinti régészeti feldolgozás és elkülönítés, ahol meg kellett volna történnie, különösen nélkülözzük az annyira fontos *elami* emlékcsoport önálló összefoglalását. A neolithikum, réz- és bronzkor egész prehistóriája szempontjából annyira fontos



szuai kultúrákról ily módon egyáltalán nem kapunk képet.

A népek vagy népcsoportok *nyelvészeli* cikkei a lexikón legnagyobb nyereségei közé tartoznak; nem korlátozódnak a szűkebb értelemben vett filológiára, hanem azoknak a történeti és kultúrtörténeti folyamatoknak is képét adják, melyekre a nyelvi adatokból vissza lehet következtetni. Általános és figyelemreméltó jellegzetessége minden indógermán nyelvvel, illetve nyelvcsoporthal foglalkozó cikkeknek, hogy kiemeli ezeknek a nyelveknek preindógermán elemeit és hogy mindenütt kimutat egy olyan kultúrréteget, melyet nyilvánvalóan nem ők hoztak létre, hanem átvettek az (relatív) autochton őslakosságtól. Ez az elem leginkább ott marad meg, ahol jelentéstartalmukra nem volt többé szükség, tehát a helynevekben és személynévnevekben. Főleg az előbbieket segítségével mutat ki preindógermán elemeket Norbert *Yokl* a délkeleti indógermán nyelvekről szóló cikkeiben (*Illyrier, Albaner, Armenier, Phryger, Thraken*). Érdekes, hogy gyakran a földrajzilag távoleső és történeti időkben egymással nem érintkező indógermán nyelvek közt állapít meg közeli rokonságot (pl. a phryg nyelv és a balti nyelvek között). *Marr* japhetita elméletét (egységes mediterrán [előázsia-őeurópai] preindógermán nyelvterület a szumirtól, elámitól, kaukázusi és ókisázsiai nyelvektől egészen az etruszkig) *Feist* (*Germanen* és *Indogermanen*) és *Debrunner* (*Griechen*) nyelvészeti cikkei érintik erős tartózkodással. Mindhárom nagyszerű közlemény állandóan feltárja ennek a rétegnek nyelvi és kulturális nyomait (*Feist* szerint a germán nyelvek közül a német nyelv viseli leginkább magán ennek a hatásnak a bélyegét), de tagadják, hogy egységes népcsaláddal állanak szemben. A most folyamatban levő kutatások azonban, úgy látszik, az utóbbi álláspontot fogják győzelemre vinni. *Robert Bleichsteiner* *Kaukasus* cikke viszont teljesen elfogadja *Marr*

elméletét (1. még ugyanattól újabban: *Die Subaräer des alten Orients im Lichte der Yaphetitenforschung* — *W. Schmidt* Festschrift, 1928). *Feist* a ma általános Északeurópa- (Keleti tenger partvidéke) elmélettel szemben határozottan az indógermánok középpázsiai őshazája mellett tör lándzsát. Alátámasztja ezt a ló nagy szerepével és a rávonatkozó szavak eredetiségével (amit igazol különben az is, hogy a hettita nyelvekben is a lóval és a lószerszámmal kapcsolatos szavak indógermán eredetűek) és az «ellenpróbával» is, hogy t. i. a tengerészettel kapcsolatos szókincs a legtöbb indógermán nyelvben átvétel. *Feist* szerint a finnugor-indógermán nyelvi kölcsönhatások is nem a Keleti tenger partvidékére, hanem a déli volgavidékre utalnak, mint érintkezési területre. *Debrunner* *Griechen* közleménye igen széles történeti és kultúrtörténeti perspektívát nyit meg, különösen a prehellen istenneveket és helyneveket tárgyaló fejezetekben.

Két, magyar szempontból különösen fontos cikkre kell még röviden kitérnünk; ezek a nyelvi cikk mellett archaológiai, ill. történeti közleményeket is tartalmaznak.

*Skythen, Archaeologie* alatt *Magyarországról* és *Lengyelországról* van külön cikk; a többi terület szkíta anyaga a megfelelő főcikkben nyert feldolgozást (*Rumänien, Südrussland, Schlesien*; 1. továbbá *Veltersfelde* alatt — a szkíták kisázsiai szereplését *Levy* kitűnő *Kimmerier und Skythen in Kleinasien* cikke foglalja össze). A *Skythen, Polen* cikkben (*Kosztrzevszki*) érdekes a kevert leletekről szóló 5–6. §. *Georg Wilke, Skythen, Ungarn* cikke értékes összefoglalás; kár, hogy az újabb nagy irodalmat nem ismeri (még a bibliográfiában sem idézi). A cikk képei az egyedül ki-elégítő a magyarországi emlékesoport illusztrációi közül. A 7. §. a kaposvölgyi üstöt még *Reinecke* nyomán népvándorláskorainak mondja, holott ennek ma már kétségtelen szkíta eredete.

A *Skythen ; Sprache* a lexikón leggyöngébb cikkei közé tartozik; metódikailag teljesen elhibázott és megdöbbentően egyoldalú. Szerzője M. Vasmer, a szkíták iráni származtatásának legelfogultabb pártembere. Az apriori tételhez utólag keresi hozzá a legnagyobb erőszakossággal a matériát. Maga is kénytelen elismerni, hogy a fennmaradt szkíta szavak (főként személynevek) legnagyobb része még megfejtethetlen. Az a néhány személynév, melynek iráni-összét megfejtése *esetleg* helytálló, semmi mást nem bizonyít, minthogy a nagy szkíta népkonglomerátumba beolvadtak iráni (mint ahogy bizonyára tochar) törzsek is, sőt talán csak annyit, hogy a szkíták között éltek összét eredetű vezető emberek, mint ahogy minden kultúrnépeket ostromló nomád nép befogad emigránsokat az utóbbiak közül, akik azután náluk, mint organizátorok, magas méltóságokat viselnek, esetleg dinasztiát alapítanak. Egészen téves utakon jár azután ott, ahol a szkíták által lakott terület összét helyneveiből igyekszik bizonyítani a szkíták iráni nyelvét és népességét. Itt bebizonyítottnak veszi azt, amit éppen be kellene bizonyítani, hogy t. i. az összét helynevek jelentenek-e szkíta hagyatékot. Véleményünk szerint addig a válasz csak negatív lehet, amíg az ellenpróbát: e területek roppant török helynévanyagából az ötörök csoportok kiválasztását és ezeknek rétegek szerinti elkülönítését nem hajtotta végre a nyelvtudomány s amíg általában az ötörök s ómongol nyelvekről s ezeknek (mind szorosabbnak látszó) egymáshoz való viszonyáról oly keveset tudunk. A finnugor nyelvek iráni kölcsönszavaival való bizonyítgatás is egészen célját tévesztett. Tudjuk, hogy a Kr. u. századokban Oroszország területén kalandozó, vagy időleges államokat alapító finnugor és türk népekre mily nagy kulturális hatást gyakorolt az iráni — különösen a szasszanida — magaskultúra. Avesztikus vallási fogalmak eljutnak egész a Kína határára nomadi-

záló mongolokig, szasszanida ezüstartyak árasztják el egész Oroszországot s a kétségtelenül finnugor *permi kultúra* át meg át van szöve iráni elemekkel. Az összét-alánoknak, mint nevezetes fegyverkovácsoknak (közvetítő vagy eredeti) hatása nem kevésbé jelentékeny lehetett. A hunnok szövetségben állottak velük, a magyarok is fontos szavakat vesznek át — minden bizonnyal közvetlenül — tőlük. Az összét-iráni kölcsönszavak a finnugor nyelvekben nem jelentenek egyebet, mint hogy a *közvetlen* érintkezés a két népcsoport között igen régi eredetű volt és igen soká tartott. Semmi szükség szkíta közvetítés feltételezésére. Ha a tények így állnak, akkor elfogultnak és igazságtalannak mondhatjuk *Nagy Géza* jelentékeny munkásságának (melyet különben csak *Minns* helyeslő idézetéből ismer) Vasmer által való véglegesen elutasító és lekicsinylő megítélését. A még nagyon is nyitott kérdést — melyhez az oly magas fokon álló magyar turkológiának bizonyára még sok szava lesz — kár volt ebben az óvatos és objektív lexikónban egészen eldöntötnnek és megoldottnak beállítani. Jellemző *Reche* antropológiai cikkeinek apriorisztikus szempontjaira, hogy miután közli *Hippokrates* ismeretes leírását a szkíták testi sajátosságairól és elismeri, hogy a leírás kétségtelenül mongoloidokra vall, hozzáteszi, hogy Hippokrates nyilván kirgizeket (!) láthatott maga előtt.

A *Kelten ; Archaeologie* cikkben *Rademacher* a neolitikum végétől kezdve, Középfraanciaországtól Csehorszáig, a keltáknak autochton, megszakítás nélkül itt élő népcsoportnak tartja. Ebből az elméletből csak az bizonyos, hogy a kelták európai szereplése nem népzivatar volt, mely évszázadokon keresztül, hol erősebben, hol gyengébben viharzott Európa fölött s csak itt-ott hagyott maradandóbb nyomokat, hanem minden jel azt mutatja, hogy éppolyan megalapozott, továbbfejlődő (később visszafejlődő)



talajhoz nőtt kultúregységet alkottak, mint később a germánok. Kár, hogy Rademacher annyira intenzív és gazdag hagyatéki magyarországi s általában keleteurópai szereplésükkel nem foglalkozik. Véleményünk szerint a kelta probléma ezen a területen fog eldőlni.

A *Reallexikon der Vorgeschichte* anyagának csak igen kis részéhez szólhatunk hozzá. S ha lennének is még kifo-gásaink, ezek éppúgy nem érintenék a munka csodálatraméltó koncepcióját, rendkívüli értékét és jelentőségét, mint az eddig előadottak. *Juhász Vilmos.*

*Jegyzet.* Az ismertetés nyomdatech-nikai okokból már nem vehette figye-lembe a lexikonnak utoljára megjelent részét.

**Archaeologia Hungarica.** (A Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályá-nak kiadványai. Szerkeszti: HILLEBRAND JENŐ. — 1—4. kötet. Budapest, 1926—1929.)

A világháború alatt, 1916-ban, a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtára kiadásában Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárából címen folyóirat indult meg, amely azonban — tudtunkkal — az első szám után megszünt. Ebben a folyóiratban a kezdet tanúságai szerint a régészetnek éppen azok az ágai jutottak legkevesebb szó-hoz, amelyeknek anyaga olyan problé-mákat vet fel, melyek a magyarországi leletek nélkül valóban nehezen oldhatók meg.

1926-ban a Nemzeti Múzeum átszer-vezése során az Érem- és Régiségtár há-rom önálló osztályra osztatott szét, s ugyanakkor a Régészeti osztály két-nyelvű kiadványt indított meg, amely-nek eddigi kötetei úgy tartalom, mint kiállítás tekintetében méltók ahhoz az intézményhez, amelynek önállósulása óta oly nagy érdeme van abban, hogy a kül-föld szakembereinek figyelme a leletek-ben gazdag, de a kiaknázáshoz és pub-likáláshoz anyagiakban szegény Magyar-

ország felé irányult, az eddiginél foko-zottabb mértékben.

1926-tól a mai napig, sajnos, csak négy kötetete jelent meg az új kiadványnak, amit — ismerve a nehéz kiadási visz-o-nyokat — könnyen megértünk ugyan, de mégis sajnálattal említünk meg, mert tudjuk, hogy az osztály intenzíven meg-indult külső munkálatai már eddig is sok olyan anyagot hoztak, amelyeknek közzétételét úgy a hazai, mint a külföldi szakkörök lesve várják.

Első kötetként *Fellich Nándor* «Az avarkori műipar Magyarországon» című tanulmányának első közleménye jelent meg teljes magyar és német szöveggel, 65 lapon 22 szöveggközi képpel és hét táblával.

A bevezető részben élesen szembe-állítja a klasszikus monumentális művé-szetet a nomádok kis-írástípusú művésze-tével, melynek okát a kétféle csoport nagyon is különböző életében keresi. Elsősorban természetesen a helyhezkö-töttségben, illetve a szabad mozgásban. Ismerteti a szkíták ornamentikáját, s ki-mutatja, hogy az állatbrázolások, ame-lyek a szkíta művészetben egymás mel-lett élnek, a késői szkíta, az ősgermán és magyarországi avarkori műiparban is kombinálódnak. Behatóan foglalkozik a magyarországi avarkori leletek két cso-portjával, a fogazási ornamentikával és a préselőmintákkal. Annak alaján, hogy a fogazás csak magyarországi leletben fordul elő, megállapítja, hogy a nyugati germán állatornamentikának e hajtása nem nyugati import, hanem a szkíta mű-vészet alapján helyi mesteriskolában fej-lődött ki.

Fellich Nándor gondos tanulmánya az egész magyarországi kiadott és ki-adatlan anyagra támaszkodik, továbbá a bécsi, berlini, szentpétervári, moszkvai, kazáni, permi és helsingforsai anyagra, s valóban kíváncsú, hogy a megígért s már kéziratban meglévő második rész is mihamarabb megjelenjék.

A második kötet *Paulovics István* tol-

lából jelent meg s a «*Dunapentelei római telep (Intercisa)*» címet viseli. 128 oldalon, magyar és német szöveggel, 67 szövegközti képpel és 4 táblával ismerteti a maradványok történetét és a kutatások irodalmát a legrégebb krónikás adatoktól kezdve a Nemzeti Múzeum legutóbbi ásatásáig. Behatóan foglalkozik Intercisa castrumával. Bő leírásban ismerteti az 1926. évi leleteket és a szórványos leletekből vásárlás útján megmentett tárgyakat.

Dunapentele egyik legszomorúbb bizonyítéka annak a lehetetlen állapotnak, amely nemcsak a múzeumi törvényt (ami azóta már megvan), hanem a végrehajtási utasítást is sürgősen követeli. Paulovics megállapítása szerint az érdekes és gazdag leletanyag még a telep római kori nevére sem ad felvilágosítást. Hátha ilyen vonatkozású tárgyak is kerültek az ismeretlen műgyűjtők kezébe?

A tanulmánynak kétségtelenül legérdekesebb része az 1926. évi ásatás leírása, amely sírok szerint elkülönítve ismerteti a feltárt 33 sír anyagát. Ezek nagyjából kelet-nyugati irányítású csontvázas sírok s közülök kilenc, a bennük talált érem tanúsága szerint, kétségtelenül a Kr. u. IV. századból való, ami az egész temető korát is datálja.

A harmadik kötetben *Fetlich Nándor* «*A zöldhalompusztai szkíta-lelet*» anyagát ismerteti 46 oldalon, magyar és francia szöveggel, 8 táblával és 3 szövegközti képpel.

A Mezőkeresztes közelében lévő Zöldhalompusztán, a Kubik-család temetkezési helyén, sírásás közben került elő az a páratlan régészeti lelet, amely a dél-oroszországi és magyarországi kultúrák érintkezésének egyik legfontosabb bizonyítéka. Dacára annak, hogy nem rendszeres ásatás eredményeként került napfényre, a bemondott leletkörülmények s a lelet anyagának tüzetes megvizsgálása lehetővé tették annak megállapítását, hogy a lelet hamvasztásos sírból került elő. Ennek a körülménynek megállapí-

tása már csak azért is nagy horderejű, mert ezáltal sikerült tisztázni és megállapítani, hogy az eddigi megállapításokkal szemben, a tápiószentmártoni szarvas is hamvasztásos sír anyagához tartozik. A tüzetes vizsgálat és szerző gondos okfejtése ezt immár kétségtelenné teszi.

A zöldhalompusztai lelet anyagához tartozik egy erős aranylemezből trébelt szarvasalak, amely a szkítaművészet stílusában szökélő vagy talán inkább leroskadó (ez utóbbi látszik valószínűnek, már a fejtartásból is) helyzetben van ábrázolva; egy elektronból készült, oroszánokkal díszített lánc, 136 darab elektronból préselt félgömbalakú gomb, egy elektronlemezből készült csonkagúlaalakú csüngő.

A szarvasalak az összes eddig ismert leleteket felülmúlja méreteivel. Tárgyi tekintetben a kostromskájai, kul-obai és tápiószentmártoni alakokkal mutat rokonságot. Motívum tekintetében azonban egyedül áll. Jelentősége abban van, hogy míg az előbbemlítettek kisebb méretű variációkban ismétlődnek, ez a motívum az eddig ismert régészeti anyagban kisebbített formában is ismeretlen. Nem szkíta kompozíció, hanem más művészeti ágból került a szkíta művészetbe. Fetlich megállapítása szerint abból a korból származik, amikor a szkíták az archaikus kor első nehézségein túljutva a legkorábbi görög állatképeket s azok egyes részleteit a maguk stílusára már átalakították és a maguk barbár, kubisztikus stílusát már kifejlesztették volt. Időben a kostromskájai szarvas mellé (VII—VI. század) vagy a kostromskájai és tápiószentmártoni szarvasok (V. század) közé esik.

A lánccon lévő oroszánok stílusa a láncsal együtt görög ötvös munkájára vall.

Az utolsó fejezet a magyarországi szkíta lelőhelyeket sorolja fel. Legyen szabad egy adatot helyesbíteni, ami ugyanígy a fennebb ismertetett munkában is előfordul. Tudomásom szerint a *vizesbónéi*



lelet az Emperl-gyűjteménnyel került a Nemzeti Múzeumba. Ilyen helységnév Békés megyében nincs. De van *Békés községnek* egy határrésze, amit Vizesbánonnak hívnak. A lelet innen való.

A negyedik kötetben *Hillebrand Jenő* «*A pusztaiadványházai koraréz-kori temető*» ásatását és anyagát ismerteti német szövegben, rövid magyar kivonattal, 7 táblával és 17 szövegközi képpel.

Pusztaiadványházán, Szentés közelében 32 sírt tárt fel a szerző. A csontvázak zsugorított helyzetben kelet-nyugati irányban voltak elhelyezve. A fej mindig keleten volt. A nők baloldalukon, a férfiak jobboldalukon feküdtek. Előbbieknek nyakán márványgyöngy, utóbbiak mellett kés volt. Volt egy jelképes sír is, amelyben csontváz nem volt, de az edények szabályszerű irányításban feküdtek. Néhány csontváz csonkított állapotban volt. A temetkezés ritusa szerző szerint azzal magyarázható, hogy a halált alvásnak tekintették s a halottat alvó helyzetben helyezték el, mellé edényeket tettek s mivel a visszatérő halottól féltek, lábait összekötötték vagy megcsonkították. (E sorok írója már négy esztendeje dolgozik az ószentiváni bronzkori temetőben, ahol a sírok irányításában és a halottak fektetésében semmi ilyenirányú szabályszerűséget nem tudott megállapítani. Annál nagyobb örömmel jelentheti azonban azt, hogy az elmúlt nyár folyamán a hódmezővásárhelyi kopáncsi határban, a Kökénydombon lévő végsőneolithkori telep temetőjében a pusztaiadványházai temetőben tapasztalt megfigyeléseket úgy az irányítás és fektetés, valamint a csonkítás tekintetében is mindenben helytállóknak találta s hasonló megfigyeléseket tehetett.)

A sírokban talált eszközök közül a szilexpengék és a rézkések érdemelnek figyelmet, amelyeket szerző a neolitikum utánzatának tart és hazai származásúaknak tekint. Ugyancsak hazai eredetűnek tartja a női sírokban talált gyöngyöket is.

A kerámiai anyag rendkívül változatos. Legjellemzőbb az a forma, amelynek szája szélén két pici fül van s a tejeskőcsög alakjára emlékeztet. Ez és a többi forma úgy díszítve, mint díszítés nélkül előfordul. Szerző a díszesebb edényeket nem a nők, hanem a vándor fazekasok munkájának tartja s elterjedésüket éppen ezzel a vándoriparral magyarázza.

E leletek és a bodrogkeresztúri, továbbá a dombegyházai s legújabbban a hajdúszoboszlói leletek alapján az önálló rézkor létezése immár kétségtelen. Ennek első periódusát éppen az itt ismertett leletek jellemzik, amelyeknek rész tárgyai és edényei azt bizonyítják, hogy hazánk területén egészen önállóan fejlődött s csak kevés idegen területről jövő befolyásnak lehetett kitéve.

A szerző által felállított relatív kronológiába már is újabb adat kívánczik (a hajdúszoboszlói), ami kétségtelenül azt mutatja, amit a szerző is hangoztat, hogy minden újabb megfigyelés megdöntheti felfogásunkat s új perspektívát nyit a prehistoria számára.

Mint az ismertett kötetek tartalmi köréből is látszik, régészeti irodalmunknak eme újabb gazdagodása olyan problémákkal foglalkozik, amelyeknek megoldása *magyar földön magyar régészek feladata.*

(Szeged.)

Banner János.

LADISLAS GÁL: *L'Architecture Religieuse en Hongrie du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles.* Paris, Librairie Ernest Leroux. 1929. (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon.) XV + 300 old.

A középkori magyar építészettörténet közel áll ahhoz az állapothoz, melyben már-már kezdők jószándékú dolgozatai is ünnepszámba mennek. E szomorú légkörben jelent meg Gál László könyve: kitűnő fémjelzéssel, kitűnő külsővel és igen magvas címmel.

A könyv célja — bevezetése szerint — megállapítani a magyar építészeti irányok

hatásának történeti háttérét, eredetét, viszonylagos érvényesüléseik okait, helyi idomulásuk bélyegeit, valamint ismertetni a kölcsönhatásaikból termett új irányok jellegét, fontosságát és minőségét. Könyvének nagyrésztében a pécsi, lébenyi és jaáki templomot ismerteti lombard, illetve német hatások kimutatása végett. Egyebekben (Vértesszentkereszt, Kalocsa, ciszterciek, Gyulafehérvár, Kassa) francia hatást, majd (Ócsa, Kisbény) nemzeti művészet kezdeteit bizonyítja. Tárgyalását a fentemlített egyházakhoz kapcsolja a rendelkezésére álló irodalom terjedelméhez és irányához simulva (pl. Szőnyi kitűnő pécsi kiadványa nélkül jóval soványabb lenne a könyv). Forrásokul inkább csak a templomok kész monografiáit használta, aprólékos és befejezetlen kutatások problémáinak érintése nélkül. Végezetül nagyvonalú összefoglaló képben állítja sorrendbe a templomokon megnyilvánult különböző külföldi hatásokat.

Végigvonuló hiánya a könyvnek az, hogy érdeklődésének körét a meglevő műtörténeti irodalomtól, nem pedig a műemlékektől tette függővé; ezen adottságon önálló kutatással, felméréssel vagy fényképezéssel nem igyekezett segíteni, sőt a meglevő adatokat sem ellenőrizte. E másodlagos munkának eredményei durva adati tévedések: egy szentistván-korabeli esztergomi oszlopfej (45. ábra) vértesszentkeresztí kő gyanánt XII. századi francia hatás dokumentumaként szerepel, kezdetleges, hibás rajzokat (53. és 102. ábra) középkori bordaszelvényeként közöl, pilisi francia ciszterci kövek címén pedig 100–150 évvel későbbi magyar pálos köveket mutat be. A gazdag ábraanyag minőségben messze mögötte marad az egyébként előkelő külalaknak.

Önálló és mélyreható fejtegetésekbe kevéssé bocsátkozik. Például egy lépéssel sem viszi tovább Martinus Ravesu és az e réven adódható francia kapcsolatok problémáját; itt — és más helyen is — könnyedén az archeológiát vagy a tör-

ténelmet szólítja fel további kutatásra. Vagy csak régi nézetek új sorakoztatásával igyekszik ismét feltámasztani a Pécsre soványodott castrum-elméletet. Még legérdekesebb a pécsi Ádám-oszlopfejjel és egyéb domborművekkel kapcsolatos eszmefuttatása. Ha itt szorgosan összeválogatott konkrét példákkal világította volna meg a terebélyes kérdést, fejezete középkorra vonatkozó írásaink gyöngye lehetne; persze Gyula-vezér kutatóútja nélkül. Strzygowski módszerével vigyázni kell: könnyen tűzijátékká lesz.

Tünődés nélkül suhan át a magyar műtörténet Csáky-szalmáján, a fonatdíszen. Pedig titka sok talány kulcsa. A pécsi cibóriumnál és a domborműciklusnál talán túlkoránra datál a elmélete merész. E kérdés lezárva nincs, de Gálnak is még szava lesz hozzá. Adatok! Elmélet már van elég.

A könyv címében, beosztásában és bevezetésében szintézist helyez kilátásba; de azonnal óvatosan kijelenti, hogy a helyi ízlésű «églises rurales»-okkal és az erdélyi szász templomokkal nem fog foglalkozni. Ez az álláspont már maga veszélyezteteti könyve teljességét, de semmiképpen sem indokolja feltűnő hiányait. Hiszen a veszprémi székesegyháznak még irodalmát sem említi, gazdag és érdekes maradványairól egy szót sem szól. Az egri székesegyház részben feltárt maradványai és a nagyváradi székesegyház alaprajzai ismereteseek; nem tud róluk. Az esztergomi székesegyház legrégibb faragott köveihez alapvető problémák fűződnek; említés sincs róluk. A székesfehérvári királyi templom faragványait nem dolgozza fel és irodalmát nem teszi bírálat tárgyává. Az óbudai hatalmas Péter-templom kövei a székesfővárosi múzeum különlegességei; egy szó sincs róluk. Dömös, Szekszárd, Somogyvár az egykorú építészeti csüsteljesítményei; a könyvben hiába keressük őket. Feldebőnek neve sem fordul elő; csak nem tartja ő is népvándorlaskorabelinek?



Irodalmi ismerete feltűnően hiányos. Felsorolásában Rupp, Pasteiner, Divald neve elő sem fordul. Ipolyi összegyűjtött munkáit, Hampel alapvető munkáját, Henszlmann (Oesterr. Revue), Römer (főleg kéziratok), Foerk (árpádházi templomaink, Nagyvárad), Möller (Bélapátfalva) értekezéseit, Forster-Gerecze nagy műemléktopografiáját, Gerecze idevágó cikkeinek nagyrésztét (Arch. Ért. új XV—XXX. évf.) nem említi, sőt jórészt nem is ismeri. Külföldi munkák hosszú felsorolásából hazai jelentőségük dacára hiányzik Curman Cist. Byggnadskonstja, Vasic Arch. i skulpturája és Strzygowski Rasv. starohrvatskeja.

Ezekután nyilvánvaló, hogy tizenöt kiragadott emlék kényszerű kapcsolatba hozása a feltáratlan magyar műemlékek légiójának ismerete nélkül három évszázadnak csak csonka — esetleg hamis! — képét adhatja. Ez a könyv kiáltó bizonyítéka annak, hogy középkori építészet-történettudományunk még messze van a szintézistől.

Gál László a külföldi műtörténeti tudalom nagy általános ismeretével hozzá látott a középkori magyar építészettörténet megírásához. Dícséret illeti tervéért. De könyvének megírása előtt be kellett volna látnia, hogy ilyen vaskos szintézishez anyag és előmunkálat is kell. Reméljük, hogy jövőendő munkásságában nagy külföldi olvasottságát a tengernyi magyar részletprobléma gondos feldolgozására fogja fordítani.

A magyar építészettörténet többnyelvű megírására szükség van s erre a magyar nemzet áldozni is fog. Ehhez azonban nem távoli tekintélyek fémjelzését, hanem a hazai tudományosság nehezebb, de becsesebb imprimaturáját fogja követelni. *Krompecher László.*

**Újabb Leonardo-irodalom.** *Oswald Sirén: Léonard da Vinci, l'artiste et l'homme.* 3 kötet Paris, 1928. *Edmund Hildebrandt: Leonardo da Vinci, der Künstler u. sein Werk.* Berlin, 1927. *Anny*

*E. Popp: Leonardo da Vinci. Handzeichnungen.* München, 1928. *Wilhelm Suida: Leonardo und sein Kreis.* München, é. n. [1929]. A renaissance-kutatás, amely a múlt század egész folyamán s még a XX. század elején is legerősebben foglalkoztatta a művészettörténetet, az utolsó 15 esztendőben erős hanyatlásnak indult. Az érdeklődés hanyatlása e korszakkal szemben, melynek szellemében és formáiban egy időben minden művészet ideálját látták, nem véletlen és nem külsőséges okok eredménye. Az evolucionista történetírást felváltó hisztoricizmus és a modern szellettörténet túlzottan aláértékelt a renaissance racionális és empirikus kultúráját az új rendszereknek látszólag több problémát nyújtó spiritualista korszakok, a középkor és a barokk művészetével szemben. Ezen egyetemes szellem és tudománytörténeti okok mellett a renaissance problémáktól való eltávolodásnak másik, konkrétebb magyarázata abban a hatásban kereshető, melyet Wölfflin rendszere a művészettudományra gyakorolt. Wölfflin a renaissance és barokk művészetéből kiindulva s azokra alkalmazva fejtette ki kategóriáit, amelyek a követők számára kész és könnyen alkalmazható sémákat nyújtottak ahhoz, hogy a renaissance művészetének legalább formai felületéhez hozzáférjenek. A nem-wölfflini művészettörténet egészére nézve azonban ez a sematizmus a maga könnyen és hatásosan való alkalmazhatásával és látszólag kielégítő eredményeivel a legerősebb gátlást jelentette.

Csak a legutolsó években sikerült rést ütni e — sokaknak egyedül üdvözítő — kategóriák kínai falán és közeledni objektívebb, burckhardti és wölfflini szempontoktól mentes, tiszta történeti felfogással a renaissance művészetéhez. Teljes egészükben ma sem sikerült még e befolyásokon túl jutni, de legalább kísérletek történtek a renaissance új és helyes szempontok szerint való értelmezésére. Dvořák posthumus műve az olasz

művészet történetéről volt az első szintetikus próbálkozás ez irányban, de még az ő máskor mindig eredeti történetlátását is túlságosan befolyásolta, ha nem is Wölfflin, de Burekhardt tradicionális fejlődéskonstruációja. Éppen Dvůřák példája mutatja meg azt, hogy a renaissance művészet története nem írható meg addig, míg a kor alkotóelemeinek szemléletében nem következik be egy egészséges revízió és átértékelés. A renaissance művészet alakulását nem ösztönös vagy kollektív stílusakarások szabják meg, hanem a kísérletező művészegénység tudatos munkája. Minden átértékelésnek vagy új szempontnak, mely a korra vonatkozik, a művészetalkotó individuum szerepének jelentőségéből kell kiindulni. A kor individualista szelleméből szükségszerűen következik, hogy a történeti szintézist megelőző kutatásoknak elsősorban nem egyes szellemi áramlatokra, periódustöredékekre vagy autonóm formafejlődésekre kell irányulniok, hanem egyes mesterek munkásságának művészi eredményeivel és annak pszichológiai gyökereivel kell foglalkozniok. Ezek alapján logikus és természetes, hogy a renaissance művészetének legmegfelelőbb szemléleti és tudományos formája az olyan biográfia, amely apriori sémák nélkül, közvetlenül igyekszik hozzáférközni a művész egyéniségéhez és oeuvrejéhez.

Ez a követelmény a legutolsó időben mind erősebben kezd tudatossá válni s felismerésének eredményei jelentkeznek a legújabb művészettörténeti irodalomban. Jacques Mesnil Masaccio monográfiája és különösen Roberto Longhi szép Piero della Francescája kétségen kívül ennek az új renaissance szemléletnek köszönhetik létezésüket. S ennek a szemléletnek eredménye az a meglehetősen bőséges irodalom is, amely a legutolsó időben a renaissance leggrandiózusabb alakjával, Leonardo da Vincivel foglalkozik. E termésből különösen négy munkát érdemes közelebbről szemügyre

venni, amelyekkel három különböző szempontból foglalkozhatunk. Elsősorban érdekesek a kritikai állásfoglalások a Leonardo-oeuvre körül, hiszen csak nagyon kevés hiteles műve maradt ránk s a körülötte felmerülő attribúciós és kronológiai kérdések a művészettörténet legkényesebb problémái közé tartoznak. Másrészt fel kell vetni a legfontosabb kérdést: mennyiben tudták e monográfusok a kritikailag megállapított oeuvre, az elméleti munkák s a mester tudományos és technikai munkássága alapján rekonstruálni Leonardo egyéniségét és mennyiben tudtak előzőiknél közelebb jutni Leonardo művészetéhez a szellemi és formai interpretáció terén. S egyben benn foglaltatik az előzőkben az a kérdés is, hogy mennyiben felelnek meg e monográfiák a legmodernebb műtörténetírás követelményeinek s mennyiben tudnak a témájuk által támasztott speciális feltevésekhez alkalmazkodni.

A négy munka közül Siréné már harmadik, de ezúttal teljesen átdolgozott kiadásban jelent meg (1. svédül, Stockholm, 1911; 2. angolul, London, 1916), három kötetben, melyek közül az első a szöveget, a másik kettő az illusztrációkat tartalmazza. Mint eddig majdnem minden kutatót, úgy Sirént is legerősebben Leonardo első firenzei korszaka, a Verrocchio-műhelyében eltöltött periódus foglalkoztatja. Az állítólagos fiatalkori munkákat illetően elég pontos kritikával jár el: a Verrocchio Krisztus keresztelésében festett hiteles angyalon és a Királyok imádásán kívül csak a párizsi Annunciációt és az Eremitage Madonna Benois-ját ismeri el Leonardo művei gyanánt. Sem a firenzei Angyali üdvözlést, sem a Liechtenstein-galéria női arcképét, sem a müncheni Madonnát nem tartja — szerintünk igen helyesen — Leonardótól valónak. Azonban a három teljesen különböző karakterű képen mégis azonos stíljegyeket vél felfedezni s azokat egy ismeretlen Verrocchio-tátnítványnak, tehát Leonardo műhelytár-



sának tulajdonítja, akit Verrocchio «A» tanítványának nevez. E hipotétikus ismeretlennek tulajdonítja Sirén azt az állítólagos Leonardo-rajzot is, amely valószínűleg a párizsi Annunciáció Madonnájának fejéhez készült elveszett rajz másolata.

Leonardo legkorábbi dátummal ránk maradt művéhez, az 1473-as évszámot viselő, toszkán tájat ábrázoló rajzhoz különleges megjegyzést fűz Sirén. A lap felirata a következő: *di di sea Mária della neve addi 5 daghossto 1473*, vagyis, hogy 1473 augusztus 5-én, Havas Mária napján készült. Sirén szerint azonban az inskripció annyit jelent, hogy a rajz 1473 augusztus 5-én az előttünk ismeretlen Santa Maria della Neve helyen készült, amely szerinte valószínűleg az Arno völgyében fekszik.

A Milánóban készült alkotások közül a Sziklás Madonnával, az Utolsó Vacsorával és a két lovasszobor tervével foglalkozik Sirén. A Sziklás Madonna két változata közül — mint ma már általában — a párizsit fogadja el eredetinek, noha a dokumentáris anyagot nem tudja feltétlen meggyőző erővel ennek értelmében interpretálni. A lovasszobrokat illetőleg elsősorban a történeti és emléktanyag ismertetésére szorítkozik. Minket különösen érdeklő eredménye e ponton az, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeum kis bronz lovasát, melyről Meller meggyőzően mutatta ki, hogy Leonardo eredeti modellje után öntötték, a XVI. század közepére helyezi. A Cena tárgyalásánál is inkább a hozzáfűződő külső történeti, sőt anekdotikus vonatkozások felsorolására és rövid formai analízisre szorítkozik és, mint már a korábbi képeknél is, túlzottan sok helyet szentel a freskóhoz kapcsolódó, már régen közismert ikonográfiai problémáknak. A Brera sokat vitatott Krisztus-fejét — mai állapotában legalább — nem ismeri el Leonardo alkotásának, viszont csodálatosképpen tőle származtatja az Utolsó Vacsorának a velencei Accade-

miában levő nagy vázlatát, mely pedig legjobb esetben is csak kópiája Leonardo egy elveszett eredeti rajzának.

A Leonardónak tulajdonított arcképek nagy sorozatából Sirén nem fogadja el az Ambrosiana két arcképét: az ú. n. Musicista-t, melyet Boltraffio művének tart, és a női profil-portrét, amelyben Morelli nyomán Ambrogio Preda kezét látja. A Louvre ú. n. Belle Ferronnière-jét, mint már előtte Frizzoni megállapításai alapján sokan, ő is kizárja Leonardo műveinek sorából s így a Monna Lisa-n kívül csak a krakói Czartoryski-képtár Menyetes hölgyét, az ú. n. Cecilia Galleranit ismeri el a mester sajátkezű alkotása gyanánt. Részletesen foglalkozik még a második firenzei periódus két legfontosabb munkájával: a szent Anna-kartonnal és az annak nyomán valószínűleg később, a második milánói tartózkodás alatt készült képpel és az anghiarri csata elpusztult kartonjával.

A késői művek közül elsősorban a forrásokban többször említett, de elveszett és csak vázlatokból és másolatokból ismert Léda-kompozíciók foglalkoztatják, s az összeállított kópiák és variánsok alapján a lehetőségig híven sikerült e képek különösen az álló Léda rekonstrukciója. A Louvre két problematikus képe közül az erősen átfestett ú. n. Bacchust, amely eredetileg Keresztelő szent János volt, Cesare da Sesto és Bernazzano munkájának tartja, valószínűleg teljes joggal. A félalakos szent Jánost viszont elfogadja Leonardo alkotásának s Möller ismert cikke alapján rekonstruálja a vele erősen rokon, de valamivel korábban készült és egyszerűbb kompozíciójú angyal-félalakot is, amely — mint a szent János is — számos másolatból ismeretes.

Sirén könyvének Leonardo alkotásával foglalkozó fejezeteit a megfelelő életrajzi adatok és a mester tudományos munkásságának és egyéniségének szentelt rövid fejezetek egészítik ki. A könyv egészében rendkívüli szorgalommal össze-

állított monográfia, amely ugyan új eredményeket nem mutathat fel, de — különösen a Leonardóra vonatkozó történeti anyag részletes felhasználása folytán — nagyon hasznos összefoglalás.

Más eszközökkel kísérli meg Hildebrandt a Leonardo-oeuvre összeállítását. Munkájának főtörekvése Leonardo művészi eszközeinek jellemzése s ennek megfogalmazását a hiteles művek alapján végzi el. Az így nyert kategóriákat a tiszta stíluskritika eszközeivel egyesítve helyenként igen eredményesen alkalmazza akkor, midőn a kétes és feltételes Leonardo-műveket veszi vizsgálat alá, melyeket részben a szövegben, részben pedig — a könnyebb áttekinthetőség okából — a főrészhez fűzött kritikai függelékben tárgyal. E kritikai szemléletnek alávett képek közül különösen kitérő a firenzei Annunciáció analízise, melynek eredménye a képnek a Leonardo-oeuvreből való kizárása. Csodálatos azonban, hogy ő is — legalább feltételesen — a müncheni Madonna mesterével hozza a firenzei Angyali üdvözlést kapcsolatba. Leonardo sajátkezű művei gyanánt fogadja el Hildebrandt a párizsi Annunciációt, a Madonna Benois-t, a Liechtenstein-portrét és a budapesti bronzlovast. Konceptiójukban mindenképpen, de e mellett egyes részleteikben is a mester alkotásának ismeri el a Bacchust és a Menyétes hölgyet; utóbbi befejezőjének ő is — mint már előtte Malaguzzi-Valeri — Ambrogio Preda tartja. A Leonardo művei sorából kizárt képek közül a Belle Ferronnière-t Boltraffio s az Ambrosiana női arcképét Preda művének tartja. Az «Il Musicista»-t is kiemeli Leonardo műveinek sorából, de egészen hibás útra téved, mikor e szilárd csontszerkezetű fej alkotóját a puha és részletező felületkezelésű fejeket mutató ú. n. Pala Sforzesca mesterében akarja viszontlátni. Csodálatos azonban Hildebrandt felfogása két olyan alkotás tekintetében, melyeknek Leonardóra való keresztelését a kritika szinte egyhangúlag utasította vissza: a berlini

múzeum két művére, a Krisztus mennybe-menetelére és a Flora-szoborra vonatkozó Bode-attribúciókat szinte tartózkodás nélkül fogadja el. E kettőn kívül az itt felsorolt meghatározásokból a Madonna Benois kérdésében sem értünk egyet Hildebrandttal, mert a kép — amennyire ez fotográfiából megítélhető — inkább egy ma már ismeretlen Leonardo-alkotás 1490—1500 körül készült nagyon jó kópiájának látszik, mintsem Leonardo ifjúkori művének. Ezt a feltevést az is támogatja, hogy az előkészítő vázlat a Madonnát egész alakban ábrázolja, miáltal a kompozíció kerektségben és kiegyensúlyozottságban nagyon sokat nyer.

Leonardo ifjúkorával, a Verrocchio műhelyében töltött évekkel nem foglalkozik részletesen Hildebrandt, de van mégis erre a korra vonatkozólag két érdekes megjegyzése. Néhány Leonardo rajzból azt következteti ugyanis, hogy Verrocchio két legfontosabb szoborművében, a szent Tamás-csoportban és a Colleoniában felhasználta tanítványának közreműködését. A hiteles művek, különösen a Cenacolo és a Mona Lisa tárgyalásánál a formai analízis mellett ő is túlságos részletességgel foglalkozik a képekhez kapcsolódó ikonográfiai kérdésekkel, sőt annyira megy, hogy e témák más mestereknél és más századokban való ábrázolásainak (pl. Rembrandtnál) is hosszú formai analíziseket szentel. Általában az alkotások külső, formai megjelenése érdekli s ennek taglalásában néha a céltalanságig messze megy.

Úgy Sirén, mint Hildebrandt módszerével szöges ellentétben állnak Suida eszközei. Ugyan ő is a Leonardo-oeuvre maradéktalan rekonstrukcióját tűzte maga elé, de ebben nem a morfológiai stíluskritika vagy az alkotások kvalitásának objektív értékelése vezérli, hanem egy az önkényességig menő szubjektív látás, mely megokolás nélkül fogadtat el vele képeket Leonardo művei gyanánt. Ennek oka abban a hibás alapbeállítottságban rejlik, hogy Suidát nem érdekli Leonardo



egyéniiségének művészi és pszichikus egy-  
sége, hanem csak az egyes alkotások felé  
fordul, amelyek önmagukért foglalkoz-  
tatják. Abból a tényből, hogy Leonardo  
sajátos és végtelenül komplex egyénisé-  
gét nem veszi tekintetbe, következik,  
hogy szinte teljesen megfelelkezik ter-  
mészettudományos, technikai, anatómiai  
stb. munkásságáról, valamint arról a már  
a köztudatba is átment tényről, hogy  
Leonardo művészi feladatain rendkívül  
lassan és nehezen dolgozott. E felfogás-  
sal azonkívül együtt jár egy olyan fokú  
attribuciós szenvedély, amelyhez hasonló  
csak a Morelli előtti műtörténetírásban  
található, és ezeknek eredménye az az  
óriási, furcsa és zavaros oeuvre, melyet  
Suida Leonardónak tulajdonít. Ebben az  
oeuvreben nemcsak majdnem az összes  
olyan képek szerepelnek, melyeket valaha  
is a művész számlájára írtak, hanem elő-  
fordul néhány Suida által felfedezett s  
Leonardónak tulajdonított kép is. Ezeken  
az attribúciókon kívül megkísérli még  
Suida Leonardo részben okmányszerűen  
biztosított, részben feltételezett elpusz-  
tult műveinek rekonstrukcióját is. Sajnos,  
ezekre vonatkozó eredményei sem meg-  
győzőek, mert nem tartja szükségesnek  
az elveszett eredetire vonatkozó írott  
forrás és a reprodukáló kópia kongruen-  
ciáját, s ebből következik, hogy olyan  
elveszett Leonardo-képeket feltételez,  
melyeknek létezésére semmiféle konkrét  
indícium nem található.

Ezekkel a módszerekkel egy olyan  
Leonardo-oeuvre alakul ki, melyben a két  
Annunciáció és a müncheni Madonna, a  
Musicista és a Belle Ferronnière, a Liech-  
tenstein-arekép és az Ambrosiana női  
portréja békességben megférnek egymás  
mellett. Sőt olyan művek is beletartoznak  
Suida Leonardójának alkotásai közé, mint  
a párizsi Dreyfus-gyűjtemény kis, Credi-  
hez közelálló Madonnája, Verrocchio  
mellszobra, a Primulás nő és — bár kérdő-  
jelesen — az Uffizinek az a női arképe,  
melyet a kutatás teljes joggal tulajdonít  
Domenico Venezianónak. Szerepelnek

Suida listáján olyan képek is, melyeknél  
csak Leonardo közreműködését feltéte-  
lezi, rendesen oly módon, hogy az általa  
kezdett képeket tanítványai fejezték  
volna be. Így résztvevő volt Leonardo  
Franciabigio Ötvösének megfestésében  
(ezt a képet már A. Venturi is Leonardó-  
nak tulajdonította), ő kezdte volna el  
Preda Brera-beli férfiarcképét, sőt az ő  
vázlatai alapján és közreműködésével  
keletkezett volna Piero di Cosimo Perseus  
és Andromedája is. Átveszi Suida Bode és  
Térey régi és helyt nem álló feltevését,  
mely szerint a budapesti Szépművészeti  
Múzeum Boltraffio Madonnája is nagy  
részében Leonardótól származik, noha a  
kép stílusának jellege és egysége erre a  
feltevésre semmi bizonyítást nem nyújt.  
Sőt ezen a ponton Suida még tovább  
megy s a milánói Poldi-Pezzoli-múzeum-  
nak a budapestivel rokon és nagyon  
jellegzetes Boltraffio Madonnáját is rész-  
ben Leonardo kezétől származtatja.

E képek sorához Suida még kettőt  
csatol, amelyek mindezekig ismeretlenek  
voltak. Egyikük egy ismeretlen magán-  
gyűjteményben levő Madonna («Madonna  
vor dem Kastell»), amelynek keletkezési  
idejét az első milánói tartózkodás első  
éveire teszi. Az attribúció teljesen meg-  
lepő, mert bár a képben vannak olyan  
vonások, amelyek halvány leonardesk  
karaktert mutatnak, mégis a kvalitást,  
az egész koncepciót és az összes rész-  
leteket tekintetbe véve az is érthetetlen-  
nek látszik, hogy Leonardo neve e kap-  
csolatban egyáltalában felmerülhetett.  
Ha a képet el akarjuk helyezni, úgy  
Boltraffio körére kell utalnunk, kelet-  
kezési idő gyanánt pedig az 1520 körüli  
éveket feltételezhetjük. Még különösebben  
hat Suida másik «Leonardo»-ja, egy szent  
Sebestyén, amely Vincenzo Civerchio-  
nak a bresciai múzeumban levő szignált  
és 1495-re datált poliptichonjának egyik  
részét képezi, de Suida szerint stílusában  
nem egyezik az oltár többi képével s  
így nem Civerchio kezétől származik.  
(Sajnálattal nélkülözzük itt a poliptichon

hiteles részeinek reprodukcióját, amelyek a kritikai állásfoglalást megkönnyíthették volna.) Kétségtelen ugyan, hogy a szent Sebestyén olyan formai tulajdonságokat mutat, amelyek úgy Civerchióval, mint az 1495-ös évszámmal nehezen egyeztethetők össze, hanem a XVI. század első tizedére utalnak, de viszont kétségtelen az is, hogy a kép Leonardo művészetével semmi kapcsolatot nem mutat. Távol állónak látjuk tőle, ha a tiszta stíluskritika eszközeivel közeledünk hozzá, és még távolabb állónak, ha művészi jelentőségét szemléljük. Ilyen közepes kvalitású képek nem találhatók Leonardo oeuvréjében és odasorolásuk a művészetével szemben való teljes értetlenséget mutatja.

Helyenként éppen ilyen érthetetlenek Suida megállapításai azokkal a Leonardo körébe tartozó képekkel kapcsolatban, amelyekben a mester elveszett műveinek másolatait vagy változatait látja. Ez a rekonstrukciós módszer kétségtelenül tud eredményeket felmutatni, — ezt a Léda példája igazolhatja — de ilyen eredmények csak igen szigorú és fegyelmezett módszeres eljárások által érhetők el. Suida azonban nem precizításra, hanem mennél több Leonardo-alkotás rekonstrukciójára törekszik, s ennek eredménye az, hogy a Leonardo-iskola képeinek nagy részében a mester elveszett műveinek kópiáit keresi és találja meg. E rekonstrukciók közt nem igen van egy is, amely szigorú kritika mellett is megállhatná a helyét, ellenben számosan vannak köztük olyanok, melyeknél az is esődálatos, hogy Leonardóval kapcsolatban egyáltalában szóba kerülhettek. Az eljárás bizonytalansága különösen az alkotásk két csoportjánál feltűnő. Egyrészt a lombard iskola egy sorozat Madonna-képénél, melyeket Suida szinte megokolás nélkül, felületes és külsőséges analógiák alapján vezet vissza Leonardóra, és pedig olyan számban, hogy következtetéseivel nyolc eddig ismeretlen Leonardo Madonna létezését kellene elfogad-

nunk. A rekonstrukciók e nagy száma miatt nem vehetjük minden egyes eredményét vizsgálat alá s így csak egy példát akarunk kiragadni. Suida feltételezi egy «Liliomos Madonná»-nak nevezhető kompozíció létezését, mert ez a tárgy több változatban szerepel, melyek között egy Josef Justers-metszet a következő felirattal mutatja «Opus absolutissimum Leonardi Vincii pro Christianissimo Rege Francisco I.» A koncepció állítólag a Madonna del Gattóhoz készült rajzokból vezethető le és ezenkívül Madonna és gyermek az ugyancsak elpusztult Natività kópiáinak alakjaival mutatnának kapcsolatot. Evvel szemben áll pedig egyrészt az a körülmény, hogy egy XVII. századbeli metszet inskripciója nem jöhet egyedül számításba egy a XV. század végén keletkezett kompozíció meghatározásánál, különösen pedig nem Leonardo esetében, ki már a XVI. század folyamán is szinte mítikus alak volt; másrészt pedig az a tény, hogy a «Liliomos Madonna» kompozíciója a Madonna del Gattóval, alakjai pedig az elveszett Natività másolatainak Mária-jával és Jézusával semmiféle hasonlóságot nem mutatnak. Suida megfigyelései tévesek, téves tehát konklúziója is és eredményei hasonlóak majdnem az összes felhozott képek esetében.

Még feltűnőbb Suida eljárása néhány metszettel kapcsolatban. Noha különféle eredetűek és különböző kezeztől származnak, a hozzájuk készült rajzok mesterét Suida mégis Leonardóban véli megtalálni. Számos ilyen eredménye közül csak hármat reprodukál: Lucantonio degli Uberti Salomeját, a költő Bernardo Bellincioni arcképét és egy koszorút viselő, profilban ábrázolt leányfejet. A két elsőnek említett lap semmi kapcsolatot nem mutat Leonardo művészetével (sőt az első még a lombard művészettel sem, mert nyilvánvalóan Mantegna körébe tartozik), a harmadik pedig egy Boltraffio-követőnek csak ritkasága folytán értékes munkája. Suida mind a három lap rajzát



megokolás nélkül származtatja Leonardótól. Hasonló az eljárás, midőn egy XVI. századi sienai fayence tányér ornamentális díszét vezeti vissza Leonardo rajzára, csak azért, mert ez a tányér az «Accademia di Leonardo Vinci» néven ismert dekoratív rézkarcok ornamentikájával mutat rokonságot. Következtetéseinek néhol még ott is helytelenek, ahol rekonstrukciójához írott forrás szolgál alapul. Így pl. a Vasari által említett, állítólag fiataalkori Bünbeesés kópiáit olyan alkotásokban véli feltalálni, melyeknek kompozíciós motívumai legkorábban a XVI. század első tizedeiben keletkezhettek. A felsorolt változatok őse valószínűleg Rafael kompozíciója, és Suidának az a feltevése, hogy Rafael alkotása is az elveszett Leonardó-konceptióra vezethető vissza, teljességgel elfogadhatatlannak látszik. E példák felsorolását még sokáig lehetne folytatni, mert Suida összes eredményei ezekhez hasonlóak.

A kötet második felét a Leonardó-tanítványok és követők műveinek összeállítása képezi. E nagyon hasznos és érdekes cikkek már régen ismeretesek, a Monatshefte für Kunstwissenschaft kötetiből (Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. Monatshefte, XII. 1919. 257–7811. és 1920. 28–51. és 251–297. Ll.) s most szövegükben átformálva, tartalmukban némileg átkorrigálva és új anyaggal s nagyon hasznos oeuvre-katalógusokkal kiegészítve látnak napvilágot. E cikkek kritikával használt eredményei kétségtelenül nagy hasznára lesznek a lombard művészet majdani történetírójának. Miután ez az anyag már nagyrészt ismeretes és mivel Leonardo alakjától is messze vezetne, nem kívánunk vele és a benne foglalt eredményekkel bővebben foglalkozni.

Az igazi Leonardóhoz vezet vissza Anny E. Popp kisterjedelmű monográfiája, annak ellenére, hogy csak a rajzokon keresztül szemléli a mester művészetét. Tömör és világos könyve azonban nemcsak a rajzok, hanem az egész Leo-

nardo-anyag és a teoretikus munkák egyaránt kitűnő ismeretéről tanuskodik. Könyvének rövid terjedelme (a go közötti rajzzal mindössze 24 oldalnyi kritikai megjegyzés foglalkozik) nem engedi meg az egyes lapokkal való részletesebb foglalkozást, de ezekben a rövid megjegyzésekben is minden alkalommal benne foglaltatik mindaz, ami az egyes lapokra nézve fontos: technika, méret, dátum, megőrzési hely, irodalom, formai és tárgyi kommentár s ezek által minden egyes rajz külön-külön szervesen bekapcsolódik Leonardo művészetének egységébe. A lapok összeállításában a kvalitatív értékelésen túl kettős szempont vezette a szerzőt: kronológiai és tárgyi. A kilencven lap hézagtalan képet nyújt Leonardo rajzstílusának fejlődéséről, ami annál is fontosabb, mert hiszen ránk maradt képeinek száma és állapota nem ad teljes lehetőséget arra, hogy stílusának formai változásait minden ponton követhessük. A hallatlanul gazdag rajzanyagból tárgyi szempont szerint is nagy körültekintéssel válogatott Popp: azon igyekezett, hogy a reprodukált lapok Leonardo végtelenül sokirányú érdeklődését megfelelően demonstrálják. Ezek alapján ránk maradt és elveszett kép- és szobor-kompozíciókhoz készült vázlatokat, tájképeket, lótanulmányokat, növényábrázolásokat, fiziognómiai studiumokat, allegóriákat, meteorológiai és fiziológiai tanulmányokat (esősorozat és embryo) és építészeti rajzokat egyaránt találunk a reprodukált lapok között. Nagy kár azonban, hogy Leonardo nagyszámú anatómiai, technikai és hadászati rajzai közül még csak egy-egy példát sem kapunk.

Ahogy e négy szerző különbözőképpen és különböző eredményekkel építi fel Leonardo művészetének külső történetét, úgy más és más módon igyekeznek megfogalmazni e művészet tartalmát és belső lényegét. Suida mindössze néhány oldalt szentelt Leonardo stílusának, s e rövid fejezetben a trecento és a quattrocento két nagy stílusáramlatjával, Giottoval és

Masaccióval hasonlítja össze Leonardo művészetének formális oldalát. Fejtegetései azonban nem hoznak új eredményeket Leonardo megismeréséhez, ami az általa rekonstruált és e stílusanalízishez alapul szolgáló művészi *oeuvre* bizonytalanságából is érthető.

Ugyancsak könyve végére illesztett, vázlatnak nevezett fejezetben igyekszik bemutatni Sirén is Leonardo egyéniségét. Ez a vázlat nem szintetikus, mert hiszen a történeti anyag tárgyalásánál nem kísérelte meg az egyes műalkotásokat létrehozó élménykomponensek kimutatását; de nem is analitikus, mert Leonardo egyéniségének feltárására egy húszoldalas fejezet nem ad módot. Sirén tehát itt is csak Leonardo egyéniségének részben a történeti hagyomány és a művész teoritikus munkái, részben az újabb kutatás alapján már ismert jellegzetes vonásait igyekszik összefoglalni és ismertetni, a nélkül azonban, hogy hősenek vagy hőse jelentőségének különösen éles reliefet tudna alni.

E kettőtől teljesen különbözik Hildebrandt könyve, ki — mint mondtuk — elsősorban Leonardo művészi egyéniségét akarta megfogalmazni. A kísérlet azonban nem járt sikerrel. Kétségtelen, hogy Hildebrandt jobban megrajzolta a Leonardónak nevezett fenomén körvonalait, mint Suida vagy Sirén, de lényegben ő sem jutott hozzá közelebb. Mert látja ugyan a mester sokirányú természettudományos és egyéb teoritikus érdeklődését, látja az ezeknek megfelelő metafizikai álláspontot: a panteizmust, de sem az egyes jelenségek, sem az egész nem váltak számára a maguk realitásában élménnyé. Nemcsak, hogy e sokrétű egyéniség különböző konkrét megnyilatkozásaihoz nem tud közel férkőzni, — ami a mai műtörténeti kultúra egyoldalú beállítottságának természetes eredménye — de még a különféle tevékenységek értékelésére, a pszichikus egységben elfoglalt helyük, egymáshoz, a szorosan vett művészi tevékenységhez s az egész em-

berhez való viszonyuk meghatározására is hiányoznak a mértékei. Az a tény, hogy Hildebrandt nem tudta kellő objektivitással megérezni a leonardói lélek különleges topográfiáját, két irányban érezteti a hatását. Minthogy eltorzultan látja az egészet és bizonytalanul az egyes alkotóelemeket, szemléletében hibás helyet kap Leonardo művészete is. Nem a dolgok külső életének és belső organizmusának addig soha nem látott átélőjét és megjelenítőjét látja meg benne, hanem a tökéletes formalistát, aki a világ drámai akcióit matematikai alapon, geometriai formában látja. (Hogy ez a szigorú, geometrikus formába foglalás nem más, mint az egyszerű, konkrét jelenségeknek örökérvényűvé emelése, azt Hildebrandt csak sejtí, de nem látja meg.) Ennek a felfogásnak eredménye azután az, hogy Hildebrandt könyvében az egyes Leonardo-alkotások végnélküli formái analízisét kapjuk, amelyekben minden alkalommal az illető kép geometriai alapformáját igyekszik kimutatni.

Az eljárások helyenként nagyon meggyőzőek és szellemesek, de legtöbb esetben csak a képek külső felszíni struktúrájának megismeréséhez visznek közelebb. Azonban lényegbevágó kérdésekre — mik voltak vagy lehettek az egyes művek megalkotásakor Leonardo művészi és intellektuális élményei, hogyan gyökereznek az egyes képek Leonardo szellemi, művészi és általános pszichikus konstitúciójában — jóformán sehol sem kapunk feleletet. Sőt e kérdések feltevését is majdnem lehetetlené teszi Hildebrandt azáltal, hogy Leonardóban nem a művész, tudós és ember-zenit, de egy romantikus intuícióval megszerkesztett herost lát, akit csak csodálni lehet, de megismerni nem. Ebből az alapbeállítottságból származik a könyv egész hangulatát megszabó lelkesedés Leonardo iránt, amely helyenként nagyon szimpátikus, de igen sokszor a széplélek értetlen lelkendezésébe csap át, különösen az olyan pontokon, ahol Hildebrandt Leonardo



nem szorosan vett művészi tevékenységével foglalkozik.

E nagyszabású monográfiák mellett csodálatos, hogy Anny Popp kis könyvének bevezetése milyen messzemenő mértékben érzi meg Leonardo pszichéjének lényeges pilléreit. Tanulmányának anyagát legnagyobb részben Leonardo és a természet viszonyának tárgyalása teszi ki és ez a tény minden frazeológiánál jobban dokumentálja azt, hogy mennyire tudatosra vált benne a leonardói problematika. Röviden, de teljes világossággal mutatja meg, hogy miként jut el Leonardo a természet konkrét jelenségeinek megismerésétől a kozmikus erők és fenomének teljes átéléséhez és hogyan változik az egyestől az egyetemeshez forduló beállítottsággal párhuzamosan rajzainak formarendszere is. Ha valakinél, úgy nála természetesen a stílusváltozásnak ez az organikus volta, mert — mint Popp mondja — életének egyetlen tartalma a világ megértése s ez egyaránt történt vizuális (tehát művészi) és intellektuális (tehát tudományos) úton. A két forma és tevékenység teljesen egyenlő értékű volt számára s mind a kettő a legteljesebb tudati világosságban ment végbe. S éppen a művészi munkának ez a teljes tudatossága, amelyre a Trattatónak és a ránk maradt alkotásoknak egymás mellé állítása annyi példát nyújt, adja meg Leonardo művészetének a hozzáférhetetlenség, az örök rejtélyesség különös, vonzó és egyben megfélemlítő ízét. Anny Popp számára, sajnos, nem állt elég hely rendelkezésre, hogy minden mondanivalóját elmondhassa, de essay-je, mely a szó legigazibb értelmében vett kísérlet, helyenként éles fény sugarakat vetít a leonardói psziche körül honoló sötétségbe.

A négy, itt bemutatott könyv közül módszertani szempontból is ő oldotta meg feladatát a legtökéletesebben. Legtökéletesebben «külső» módszertani szempontból, amennyiben az adott lehetőségeken belül Leonardo művészetének összes kom-

ponenseit ökonomikusan s a fenomén egészében való jelentőségük mértéke szerint igyekezett kifejtetni. Ez pedig csak úgy történhetett, hogy Popp nem egy dogmatikus, a priori módszerrel nyúlt Leonardo művészetéhez és egyéniségéhez, hanem empirikus és fenomenológiai megismerés után és annak alapján kísérelte meg az egyéniség előítélettől ment vizsgálatát, miáltal mértékeit és kategóriáit maga a vizsgált egyéniség konstitúciója és rendezettsége szabta meg.

A másik három munka a régebbi — Wölflein-előtti — narratív műtörténet konvencionális módszereivel közeledett Leonardo alakjához s ez is egyik oka annak, hogy művészetének sajátos, egyéni vonásai fejtegetéseikben sehol nem válnak érzékelhetővé. A művész-monográfiához, amely a renaissance-művészet történetírásának ideális formája, az ember végtelenül komplex jelenségének ismerete vagy legalább is intuitív megérzése szükséges, ezt pedig a négy szerző közül csak Poppnál találhatjuk meg, a renaissance-művészethez s a művészethez általában való közeledés és helyes eszközei csak az ő könyvében villannak fel.

Péter András.

**Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Rudolf Busch.** Hildesheim und Leipzig, 1928.

A templomi bútorok között elsőrangú helyet foglal el a kóruspad vagy stallum, hozzátartozik a templomi interieur képehez s főleg Németországban már a korai gótikától kezdve igen nagy kultusza volt. A középkor szimbolizmusának és népies természetszeretetének a művészetben a stallum a legszerencsebb találkozóhelye, mert hiszen a középkorban a kóruspad a világot jelképezte, melynek százféle kísértései és veszedelmei elevenedtek meg hű természetmegfigyelés alapján a fafaragó keze nyomán.

A német stallumokkal foglalkozik Busch a fentnevezett könyvében. Ki-merítő anyagot gyűjtött össze s ezeket

pontos stíluselemzéssel korban esoportositja, amelyen belül még egyes lokális iskolákat is igyekszik feltüntetni.

A kóruspadok eredetét a római tribuna elrendezésében látja, melynek alapelvét a középben helyet foglaló praetorszékkal és az esküdtek oldalüléseivel, az ó-keresztény bazilikában a püspök katedrája és a papi ülések követik (ennek nyomai a ravennai S. Apolinare in Classe egysoros és a római régi S. Pietro háromsoros papi ülései). Természetesen itt még kőpadokról van szó.

A román és gótikus stílus korában e téren is Franciaországé a vezetőszerép; hogy a stallum milyen fontos eleme volt a nagy francia katedrálisnak, azt bizonyítja Villard de Honnecourt vázlatkönyve, ahol a stallumot lezáró oldalfalakhoz egynéhány mintarajzot szolgáltat. A Toulban (Franciaország) fentmaradt püspöki kőszék szemlélteti, hogy a későbbi kóruspad eredetét tényleg itt kell keresnünk: már megvannak a homlokoldal kis, elválasztó oszlopai s a szék oldalfalának volutás kiképzése, mely később a franciáknál tipikussá vált fordított 3-as alakját veszi fel.

A német kóruspadok szövevényes tömegében két fő típust különböztetünk meg: a nyitott és zárt típust. Az első nyugaton, a Rajna vidékén divott, erős francia behatás alatt; ennél a típusnál az egyes stallumok nyitott osztásúak, s az oldalzárófal a fentemlített franciás formát mutatja. A zárt típus Délzászországban és Bajorországban volt főleg használatos; itt az egyes székek szekrényszerűen, magas választófallal voltak egymástól izolálva. Ez a rendszer igen megfelelt a cisztercita-rend szigorú szellemének, miért is ez rendjükben igen elterjedt volt, mérsékelt, egyszerű díszítéssel (Loecum 1250? Deberan XIV. sz., mindkettő erősen restaurált).

A német korai középkorban a stallumok a kórus homlokoldalán foglaltak helyet két sorban egymás felett, sokszor a szentélyt lezáró rács előtt derékszög-

ben folytatódva, néha az apszisfal mentén is (speyeri dóm, kölni Apostolkirche). Az igazi kialakulása a XIII. századra esik, s ez a külső forma alapján mindvégig megmarad, csak a dekoráció változik. Az alaptípusa következő: az oltártól két oldalt, két sorban elhelyezett, egymástól támlával (accoudoir) elválasztott, felcsapható székek, ezek alján a konzolszerű «misericordiák», melyeknek feladata a hosszú állásnál a mise alatt a papoknak támaszt nyújtani. A második padsor hátul magas baldachinban végződő hátfallal «dorsale»-val van el látva, s hasonló magas fal zárja el a padsor két oldalsó végét is. A misericordiákon és a stallumokat elválasztó támlákon nyilatkozik meg az átszellemült középkornak a másik oldala: éles természetmegfigyelés, mely a németeknél erőteljes, népies humorral párosul. Olyanok ezek, mint a kódexek «drolerie»-jai, a világ kísértéseit és csábításait jelképező profán tárgyak, udvari és családi életből vett jelenetek, az angyalok és démonok harca, a démonok, amint a papokat megkísértik, majd különböző állat- és madáralakot karrikatúraszerűen fel fogva, mindez jellemző a germán faj meseszerű fantáziájára. A padsorozatot oldalt lezáró falra szorul rendszeren a növényi dísz, állat- és madáralakokkal élénkítve. (Maulbronn, Klosterkirche XV. sz.) Érdekes és tipikus német XV—XVI. sz.-i díszítőelem a stallum rövid oldalain előforduló pompázó virágdíszes korong (Wangenscheibe) pl. a naumburgi dom stallumain (1492—1517) és a halberstädti dómban. A dorsale a gótikában egyszerű és síma, rendszeren gobelinszövettel volt befedve (Hildesheim 1390—400); ha nem, úgy egy-egy stallum hátának megfelelő mérműves díszítést mutat (magdeburgi és constanzi dómok XV. sz.). A dorsalekhoz csatlakozó hajlott baldachin homlokoldala is mérműves díszű, kis tornyocskákkal, a kőépítészet formáit utánozva. (Bamberg Peterschor XIV. sz.; az ulmi Münster stallumai 1469—74, id. Jörg



Syrlin munkája, gazdag késő gótikus architektúrájú baldachint mutatnak, viszont a dorsalekat díszítő próféták és sybillák félalakos szobrai már renaissance szelleműek). Az első sort elől lezáró fal használata csak a kora renaissanceszal kezdődik. Némely német késő gótikus stallum a fantasztikusan gazdag szövevényes formáival szinte a barokkba látszik átnyúlni; barokk lesz a gótika alkonyából, éppúgy, mint a nagy plasztikában. (H. Leinberger, H. Backoffen, Claus Berg stb.)

A renaissance stallum formailag kevés eltérést mutat az előbbtől: a dorsale pilaszteres vagy oszlopos tagozást kap (Mainz, Dom-Museum 1580). A lezáró oldalfalak elvesztik növényi díszüket és architektonikus kiképzésükkel tényleges hordozói lesznek a baldachinnak, mely nehéz, vízszintes párkányjellegűt kap (Basel, Münster, 1598; Oliva, Klosterkirche, 1599). A díszítés szelleme is megváltozik; humanisztikus szelleméből fakadó allegóriák s antik ruhás personifikációk viszik a főszerepet s a gótika fantasztikus szörnyei csak a misericordiákban élnek tovább. A gótikus és renaissance szellem érdekes küzdelmének színhelye a salemi templom stalluma (Melchior Binder alkotása 1594); tiszta renaissance architektúrát koronáz egy szövevényes, gótikus baldachin; a dorsale fülkéiben elhelyezett nagy, félalakos püspöki szobrok a jó ízlés híjjával vannak.

A renaissance intermezzója után teljes erővel indul meg Északon a barokk, s egységes szellemének megfelelően a stallum elveszti önálló, elszigetelt jellegét, egybeolvad a kórus interieurjével, az ajtók, a lépcsők, az oltár és az orgonakarzattal (Waldsassen, 1699). Mintha csupa trónus sorakozna egymás mellé, oly dekoratív gazdagságot mutat a stallum: a dorsalek csavart oszlopai (Obermarchtal, 1686), a fülkék gazdag relief-faragásai, gyöngyház vagy olomberakásai hirdetik a barokkformák erőteljes

pompáját. A baldachin túltömött díszítése centrális jelleget kap; az első sort elől lezáró alacsony fal állandóan szerepel, lapos reliefekkel, próféták, egyházatyák képeivel díszítve. (Rot, Klosterkirche, 1693, gazdag törtvonalú párkány; Frauenburg, Dóm hatalmas intarziás architráv; Heinrichau, XVII. sz. vége, fantasztikus gazdagságával a jó ízlés határán mozog; Würzburg, 1749, finom fehér arany, rokkoko dorsaleval; Zwiefalten Ottobeuern templomai a legszebb rokokó stallumokkal bírnak.)

A Louis XVI. és empire-korszakkal Németországban meghal a stallumok művészete; minden eredetiséget nélkülözve, lassan élettelen formákba merevedik. (Ebrach, 1773–91; Triefenstein, 1783–803.)

E komoly és tartalmas tanulmány befejezéseként R. Busch az összes német kóruspadoknak egy teljes topografikus leírását közli.

Minket ez a munka különösen érdekel azért, mert a német művészet hatása a magyar faragásra feltétlenül fennáll. Érdekes lenne a kapcsolatokat közelebbről megvizsgálni, mert anyagunk van bőven, ha nem is oly gazdag, mint a németeké. Azonnal feltűnik pl. a kassai múzeumban őrzött gótikus padvégeknek a XV. századi német emlékekkel való rokonsága, sőt a gölnici stallum megmaradt részei a délnémet «Distelmotiv» tipikus, szövevényes növényi díszét mutatja. Igen érdekes a bártfai Sz. Egyed-templom 1438-ban készült stalluma, laza, mérműves baldachinjával. A renaissance korából származó emlékeink közül e szempontból különösen kettő érdemel figyelmet: a nyírbátori evangélikus templom és a késmárki templom stallumai. Barokktemplomi bútoraink közül a körmoebányai intarziás stallum (1620; ma az Iparművészeti Múzeumban) a német korabeli emlékek túlkapásaitól mentes nemes, finom arányaival és beosztásával tűnik fel.

A XVIII. század közepéről való a

komáromi ráctemplom fafaragványú belső díszé; kissé későbbi időből (1764–67) valók a székesfehérvári cisztercita templom sekrestyéjének bútorai; mindkettő a korabeli legszebb német emlékekkel egyenrangú. Ez csak néhány példa a sok közül, melyeknek a német munkákkal való összehasonlítása igen tanulságos volna.

*Oberschall Magda.*

DAGOBERT FREY: **Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung.** Filser Verlag 1929.

A bécsi iskola nagy mestereinek szellemtudományi téren való óriási érdemeihez Frey professzor könyve az utódok legnagyobb hozzájárulása. Riegl és Dvořák minden módszertani kisiklás és tévedés esetleges veszélye dacára megindították azt a lavinát, mely a szellemtudományok rengetegében utat törve, megvilágította a szellemtudományok egészét és ennek a nagy egésznek határai közé helyezte el a művészettudományt. Bizonyos analógiákat, párhuzamosságokat és különbségeket sikerül ezáltal egy speciális tudományág és a szellemi tudományok totalitása közt megállapítani és ennek a nagy egésznek szempontjából magyarázni és megérteni az alakulatok legbensőbb lényegét és mozgató rugóit. Természetes, hogy amennyiben egy művészi produktum a kifejezés eszközeitől függ, úgy minden területen más és más lesz, ha azonban a megnyilvánulás eszközei helyett a belső lényegét kutatjuk, akkor különböző megnyilvánulási módok dacára közösségeket fogunk találni. Ezt szem előtt tartva szabad és lehet összehasonlítani, kategóriákat alkalmazni stb. Nagyon tanulságos és eredményes lehet pl. a művészettudomány bizonyos kategóriáinak a zenetudományra való átvitele, de módszertanilag hibás még akkor is, ha az eredmény helytálló. Frey éles szemmel kiemelve az összehasonlítás hasznát és veszélyeit, csak azt hasonlítja össze, ami benső lényegét tekintve azonos, csak olyan általános kategóriákat használ fel,

amelyek egyik területnek sem specifikumai és ezért mindegyikre alkalmazhatók. Frey a szellemtudomány alapját az emberi képzetalkotás fejlődésében látja. («Die Grundlage der Geistesgeschichte ist eine Entwicklungsgeschichte des menschlichen Vorstellungsvermögens.» (p. XXVIII.) Ezt a tételt bázisnak és kiindulópontnak megtéve, ennek a szemszögéből analizálja azt a lényeges átalakulást, melyet a középkorral szemben a renaissance mint szellemtörténeti fogalom jelent. A gotika és a renaissance mint fogalmak Frey-nél a szokottnál jóval tágabb körű jelentéssel bírnak. Gotika alatt érti a keresztény szellemiségnek a középkoron át kifejtett összességét, melynek legteljesebb kivirágzását a gotika alkotja. Renaissance alatt érti a renaissancetól napjainkig terjedő korszakot, amely (átmeneti és előkészítő jelenségek dacára) teljesen más, mint a gotika és sokkal szorosabban, közelállóan és egységet alkotva kapcsolódik felfogásunkhoz, semmint amaz. «Die gesamte Entwicklung der abendländischen Kultur ist in den letzten fünf Jahrhunderten durch den geistigen Wandel bestimmt, welcher der Stilerscheinungen der Renaissance zugrunde liegt und der in der weiteren Untersuchung auf eine spontane Entwicklung des Vorstellungsvermögens zurückgeführt wurde.» (p. 284.) A szellemtörténetben a renaissance-szal beállt gyökeres változás lényegét akarja kutatni és azt különböző megnyilvánulásain át követni, felhasználva azt a bevezetésben megformulázott tételt, amely szerint a szellemtörténeti kettéválást a képzetalkotás teljes megváltozása hozta létre: a gotika szukcesszív képzetét felváltja a renaissance szimultán képzele. Ennek az alaptételnek a kifejtése és több oldalról való megvilágítása képezi a könyv tartalmát.

A képzettartalom kvalitatív változásának egyik legfontosabb megnyilvánulása az új térképzet, melynek az eddigtől teljesen eltérő voltát már a renaissance



kor írói és művészei is világosan látták. A renaissance térképzetének és térszemléletének az egész térkomplexum egységként való felfogása az alapja; ez az egység nézetekre, metszetekre bontható. Ezáltal fejlődik ki ekkor és nyer óriási ismeretelméleti jelentőséget a perspektíva tudománya, amely mint tan Euklides óta létezett ugyan, de hatóereje csak akkor lett, amikor az emberiség képzet- és fogalomalkotó képességei elérkeztek az ehhez szükséges fokra. A renaissance szimultán látásmódja megszünteti az egyes testek izoláltságát a térben. A trigonometria fejlődésével elméletileg ugyanúgy hódítja meg a teret, mint Columbus és felfedező társai a való világot: úgy a valóságban, mint a tudományban megszűnik a tér miszticitása. A renaissance mindig egységet lát, melyből a részeket kiemelheti, a gótika az egymásután látott mozzanatokból mint további lépés alkotja meg a köztük fennálló összeköttetést, mely elsősorban tartalmi és szimbolikus jellegű. A képek ábrázolásaival legszorosabb kapcsolatban álló rajtuk lévő feliratok és szövegrészek hangsúlyozzák a leolvasás jellegét. A renaissance geometrikusan biztosított téregysége számára ez a fajta a kontinuitásnak, mely csak a tartalommal kitöltött teret képes mint olyat felfogni (horror vacui!), elképzelhetetlen. Jól illusztrálja a szukcesszív képzetalkotást a gótikus építészet, amelynek átélése teljesen független az alaprajz geometriai alakulásától, sőt független az objektíve létező méretektől, hisz grandiózus hatása dacára egy gótikus katedrális akárhányszor elhelyezhető egy nagyobb barokttemplomban, amely kisebbnek tetszik. A renaissance épület geometriai jellege az élmény egészéből nem eliminálható, azzal együtt spontán fellép. A gótikus tér a néző szubjektív beleéléséből és a tér ritmusának követésétől nyeri minden irányú kiterjedésének felfogását. A renaissance tér objektíve, mintegy embertől függetlenül létezik; ezért is alkalmazza a renaissance előszeret-

tel a centrális épülettípust, amely megfordítható, nincs a belépőtől függő iránya. »In der Objektivisierung des Raumes durch seine Geometrisierung liegt die entscheidende geistige Tat der Abstraktion der Raumvorstellung aus der Komplexität des qualitativen, subjektiven Raumerlebnisses.« (p. 76.) Nem véletlen, hogy a renaissance építészetében az árnyok elsőrangú fontosságúak, míg a gotikában a rythmus uralkodik.

A tér meghódításának és a térképzet átalakulásának további (későbbi) következménye a tér végtelenségére való törekvés, mely a XVII. sz.-ban jut diadalra. Filozófiában és tudományban előkészíti ezt a végtelen és a mindenség fogalmának előtérbejutása és spekulációbeli kifejlődése; a Nicolaus Cusanusszal és Giordano Brunóval megindult szellemi irány Kepler és Pascal új fizikai világképéhez vezet el. A tér megnagyobbodása, határainak kitólasa jól nyomon kísérhető pl. az Utolsó vacsora különböző ábrázolásain, melynek legérdekesebb képviselője e szempontból a késői Tintoretto. De a változott térerzék nemcsak az építészetet alakítja át, nemcsak szobrászat és festészet terén döntő hatású, hanem mint új ágat kifejleszti és kivirágoztatja a tájfestészetet is. A jelenségvilág organikus egységének meglátása hoz létre olyan csodálatos alkotásokat, mint pl. Breughel képei.

A művészet és tudomány terén megnyilvánuló világszemlélet térbeli mozzanatai után a vele összefüggő időbeli mozzanatok megvizsgálására kerül sor. Az időt a képzőművészet mint mozdulatot tudja szerepeltetni és kifejezni. Az ókeresztény és román művészet inkább szimbolizálja és jelzi, semmint ábrázolja a mozgást; a gótika szerepeltet ugyan erős mozgástartalmakat, de ezek csak az ábrázolás egészétől nyerik jelentésüket, az egyes alak mint olyan többféle módon értelmezhető. Alberti igyekszik elsőnek a mozgás térhez való viszonyát megállapítani, Leonardo már az élőlény testi

mechanizmusával való vonatkozásait vizsgálja. Michelangelónál az anatómiai és mechanikai szempont helyébe a szubjektív lelki mozzanatok jelentősége lép. A barokk megteszi a végső lépést: eljut a tranzitórius mozgáshoz, melynek kifejezőerejét vonaldinamikája által hallatlanul fokozza. Amíg a középkor egyes fázisok egymásmellé sorakoztatásával ábrázolt egy mozgáskomplexumot, addig a renaissance önmagában érthető és lezárt cselekvést ad, amelybe belevonja és közeli kapcsolatba hozza a szemlélőt. *«Das Problem: aus dem Verlauf einer Handlung einen gleichzeitigen Ausschnitt im Bilde festzuhalten, hat Leonardo im Abendmahl paradigmatisch gelöst.»* (p. 147.) Itt minden alak térbelileg és karakterológiailag szilárdan körülhatárolt — Tintorettonál a nézőnek az egyes alakokkal való személyes kontaktusa már erősebb. Ennek a szubjektív szemléletnek végső konzekvenciáit az északi művészet vonja le, a legnagyobb alkotások e téren Rembrandt művei.

A dinamikus mozgás kiindulópontjával Michelangelo szerepel, mégpedig úgy szobrászat, mint építészet terén. Az épületformáknak nála megindult dramatizálása a német barokk építészetben éri el tetőpontját, amely az egész épület-tömböt megmozgatja. A dinamizálás nemcsak a művészetet, hanem a tudományokat, a metafizikát is áthatja. Kopernikus a világrendszer mechanikai-geometriai alapját és törvényszerűségeit kutatja, Keplert már ezek dinamikus mozgatója érdekli és elvezeti őt az erő fogalmának konstruálásához. A mechanikus atómélet helyébe Leibniznél a monas dinamikus fogalma lép. *«Was allen diesen Vorstellungen als das Wesentliche zugrunde liegt, ist das Bestreben, das Anorganische ins Organische, das Materielle ins Geistige, die ruhende Daseinsform in Bewegung, das Substantielle ins Funktionelle umzudeuten. Das ist die gleiche geistige Grundlage, auf der sich die Bildkunst entwickelt.»* (p. 160.)

Ha költészet és irodalom terén vizsgáljuk meg a szimultán és szukcesszív képzetrel jelölt stíluskülönbség fennállását, akkor ez — a lényegét és nem a formai megnyilvánulást szem előtt tartva — röviden a «drámai» és «epikus» fogalmakkal jelölhető. A középkor hatalmas epikus ciklusai éppúgy, mint drámái, cselekvésmozzanatok egymásmellé rakásából alakulnak, a szereplő bábszerű requisitum, nem hordozója a cselekvésnek. A tér mellékes, az idő is csak annyira szerepel, amennyire a tartalom megjelöli. A renaissance drámája időben és térben egyaránt lezárt és meghatározott, amit a nézőtől különválasztott színpad is hangsúlyoz. Az antik zene egyszólamúságával szemben a középkori-újkorai zene többszólamú, de míg a gótikus többszólamúság többé-kevésbé önálló szolamok párhuzamos szerepléséből áll, addig az újkorai zene harmonikus: egy vezető szolam kiemelésével kíséretként használja a mellék szolamokat és hangszerek helyett áttér az énekhangra. A túlspekulált teóriák helyébe a hármashangzat és harmónia tanán felépülő elmélet lép, amelynek újszerűsége éppoly egyidejűen válik tudatossá az íróknál, amint az a képzőművészet terén volt tapasztalható.

A szimultán képzet kialakulásával együttjár az idő és tér képzetének különválása, illetőleg abszolút idő és abszolút tér fogalmának megalkotása. A primitív gondolkodás nem ismer se időbeli, se térbeli kontinuitást, az idő és tér fennállását csak a tartalomnak köszöni, tehát kvalitatív jellegű. Az abszolút tér és idő fogalma viszont lehetővé teszi ezek mérését és így a kvalitatív helyébe kvantitatív jelleg lép. Descartes-nál a tárgyak már csak a kiterjedés modalitásai. *«Indem alle Veränderungen der Erscheinungswelt als zeitliche Abfolge räumlich bestimmter Zustände verstanden und damit auf Raum und Zeitgrößen zurückgeführt werden, erscheinen sie als Bewegung aufgefasst.»* A mozgás fogalmának ez a materiális kvalitásoktól füg-



getlen, absztrakt jellege alkotja az egész újkori természettudomány alapját és kiindulópontját.

Végül Frey megvizsgálja, hogy vajjon a modern világszemléletet jellemző mozzanatok alapját és közös jegyét képező szimultán képzet csak a nyugati, európai kultúrára jellemző-e, vagy pedig más kultúrákra is vonatkoztatható? Szemügyre véve a független fejlődésű kínai kultúrát, megállapítható, hogy itt mindazon jelenségek, melyek szimultán képzetet és szemléletet tételeznek föl, hiányzanak. (Természetesen ez nem a két kultúra értékkülönbségét, hanem eltérő természetüket jelenti.) Így nincs tudomány európai értelemben, ismeretlen a lineáris perspektíva, más elveken épül fel a zene stb. A kínai tájkép kvalitatív térfelfogást mutat, a nézőpontot nem fixirozza és mégis közel áll a nézőhöz, mert minden léttel teli, változékony, szubjektív tartalommal kitölthető. Az épület nem önmagában lezárt, tektonikus egész, hanem a szabad térnek egy körülhatárolt része, mely a szabad térrel való összefüggést mindvégig megtartja, sőt a falak mozgatható és kitolható volta által fokozza. A tetőzet lebegő jellege is aláhúzza ezt a jelleget. Bármely alak, vonal, forma, szín, nem önálló jelentésű, lezárt egész, hanem tartalmát és kifejezését a beleérzéstől (Einfühlung) kapja.

Egy olyan kor, mely Bergson filozófiáját, Einstein relativitás-elméletét és hasonló novumokat produkált, szükségképpen különbözik attól a kortól, mely az abszolút tér és idő fogalmát alkotta meg. Frey is beismeri, hogy tételeit az eddigi következetességgel nem alkalmazhatja korunkra, annál is inkább, mert benne élve és szellemi mozgalmaitól inficiálva nehéz lenne már ma különválasztani, hogy mi az elfajulás, eltévelyedés, egyéni szeszély — és mi az, ami a történelem örökkévalósága szempontjából jelentőséggel bír. Az a néhány diagnózis jelleget passzus, amellyel Frey könyvét befejezi, jól mutatja, hogy minő

intuitív megértéssel nézi korának különböző jelenségeit.

Az itt vázolt gondolatmenet csak szegényesen tükrözi Frey könyvének tartalmi gazdagságát. Az összefüggéseknek ilyen nagyban való látása, az analógiák és differenciák finom kiemelése terén valóban kiváló munkát végzett. Sok szempontból olyan szilárd cölöpökre építette ezzel a szellemtudományi művészettörténet épületét, olyan szoros kapcsolatokat létesített az egyes területek közt, hogy ezzel egyszer és mindenkorra visszautasítja a szellemtudományi kutatás komolyságát és fontosságát kétségbevonó nézeteket. Könyvének sokoldalúsága, tudásbeli felfegyverkezése szinte félelmetes — nehogy elhamarkodott általánosítások és következtetések vádjával legyen illethető. Már az általunk kiragadott részek is jelzik a könyv tartalmi gazdagságát, bár egyes nagyon érdekes területeket (kartográfia, geometria, összhangzattan, differenciálpszichológia stb.) egyáltalában nem, vagy csak kevéssé érintettünk. Gondolatserkentő, irányító és fejlesztő erejét kevés munka éri utól. Érthető, hogy a feldolgozott terület nagysága, az eszközök gazdagsága egyúttal a hibák és hiányok alapja is. Nem is az elméleti megállapításokra célunk: alaptételei — ha egyes szempontokból vagy egyes területekre vonatkoztatva — vitathatók is, mindenképpen olyan lényegbeli jegyeket tartalmaznak általános fogalmazásban, hogy érvényüket még az előbbi lehetőség sem veszélyezteti. Ez a könyv eredményes és áldásos munkát végzett még akkor is, ha csak kísérletnek tekintjük is. Nem kívánhatjuk, hogy minden terület egyfolyó mélyen és egyforma mértékben legyen feldolgozva, azt se róhatjuk fel, hogy például néhol kissé erőszakosan válogatja össze: természetes, hogy mindent elkövet előre konstruált tételeinek és megállapításainak alátámasztására. Ezáltal aránytalanul nagyobb hely jut a renaissance-nak, mint a gótikának, az olasz művészetnek, mint

a többinek, — különösen a német barokk jár rosszul. Az egész mű gazdagságával szemben ezek kevésbbé lényeges hiányok. Sokkal lényegesebb, hogy az anyag rengetegében nem mindig sikerül az írtás, az érthetőséget és világosságot szolgáló fények homályba vesznek. Ez különösen egy pszichológiailag érthető, de módszertanilag hibáztatandó mozzanatok köszönhető: Frey az elméletében kialakult konstrukció nagy részének ismeretét eleve föltételezi az olvasótól a nélkül, hogy fogalmait mindjárt definiálná. Ezáltal több rész csak az egész mű alapos elolvasása után válik érthetővé. Hogy Frey nem akar könnyű ol-

vasmány lenni, azt írásmódja legjobban bizonyítja: a nagyobb számban közölt eredeti szövegrészek jól mutatják mondat szerkesztésének nehéz szövevényét. Ha ez tagadhatatlanul megnehezíti a megértést, sőt akadályozza egyes helyek gondolatfinomságainak élvezetét is, annál nagyobb mértékben érvényesülnek azok más helyen. Jó egynéhány rész vetekszik Dvořák legfinomabb és legmélyebb passzusaival. Legutoljára hagytuk a könyv még egy óriás érdemének kiemelését és ez az a kápráztató bibliográfia, mely egymagában is igen nagy érdem lenne.

*Zádor Anna.*



ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE. BAND XLIII.

(1929)





## INHALT.

	Seite
A. HEKLER: Neue Beiträge zur antiken Porträtkunst .....	319
A. SZALAY: Ausgrabungen in Pergamon .....	321
J. BANNER: Beiträge zur Chronologie der nagelgeritzten Gefässe .....	322
J. HILLEBRAND: Über die neueren Ausgrabungen im bronzzeitlichen Urnen- gräberfeld von Zagyvapálfalva .....	323
M. ROSKA: Der Goldfund von Székelyhíd .....	324
V. KUZSINSZKY: Unveröffentlichte römische Steindenkmäler in Szentendre .....	325
A. BUDAY: Ungarländische Limesforschungen .....	327
N. FETICH: Beiträge zum Entstehungsproblem des altgermanischen II. Stiles .....	328
O. v. FALKE: Die Stephanskronen .....	358
J. BALOGH: Die Quellen der ungarischen St. Georgsdarstellungen .....	362
St. GENTHON: Der Meister der Apostelmartyrien .....	366
W. SUIDA: Zu Leonardos Reiterdarstellungen .....	367
A. PIGLER: Religiöse Satyre im Museum der Schönen Künste in Budapest .....	370
E. RÉH: Beiträge zur Geschichte der Kalvarienrotunde in Budapest .....	371
M. OBERSCHALL: Die schmiedeeisernen Gittertüre des Komitatshauses zu Eger und ihre Bedeutung in der ungarischen und europäischen Eisenkunst .....	372

### Kleinere Mitteilungen.

A. v. SAÁD: Über die Resultate der neueren Ausgrabungen im Bükkgebirge .....	375
E. LOVAS: Eine Grabstätte aus der Völkerwanderungszeit bei Bágyog .....	375
E. SCHUPITER: Beiträge zur Goldschmiedekunst der Völkerwanderungszeit .....	376
P. LUKSICS: Miniature aus einem Messbuch des XV. Jahrhunderts .....	376
M. OBERSCHALL: Kritische Übersicht der Wirkung Dürers in Ungarn .....	377
P. LUKSICS: Anton Bini italienischer Bilderhändler in Ofen .....	377
P. LUKSICS: Ungarisches Burschenschafts-Gelübde aus dem Jahre 1580 .....	377
J. BALOGH: Neue Beiträge zur Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Florenz und Ungarn .....	377
G. GOMBOSI: Beiträge zum Katalog des Georg Ráth-Museums .....	378

### Buchbesprechungen.

H. MÜHLESTEIN: Die Kunst der Etrusker. I. Die Ursprünge. Berlin, 1929. — Derselbe: Die Geburt des Abendlandes. Potsdam, 1929. ( <i>Calice</i> ) .....	283
Reallexikon der Vorgeschichte. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, herausgegeben von Max Ebert. I—XIV. kötet, Berlin, W. de Gruyter & Co. 1924—1929. ( <i>Juhász</i> ) .....	284

Archæologica Hungarica. (A Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának kiadványai. Szerkeszti: Hillebrand Jenő. 1—4. kötet. Budapest, 1926—1929. (Banner) .....	295
L. GÁL: L'Architecture Religieuse en Hongrie du XI <sup>e</sup> au XIII <sup>e</sup> siècles. Paris. Librairie Ernest Leroux. 1929. (Étude d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon.) (Krompecher) .....	297
Újabb Leonardo-irodalom. (Péter) .....	299
R. BUSCH: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Hildesheim und Leipzig, 1928. (Oberschall) .....	307
D. FREY: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Filser Verlag 1929. (Zádor) .....	310

Alle für den *Archaeologiai Értesítő* bestimmte Zusendungen wolle man an den Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, IX., Erkel-utca 9** richten.



## NEUE BEITRÄGE ZUR ANTIKEN PORTRÄTKUNST.

1. In der Reihe der uns erhaltenen Darstellungen von Mantelphilosophen (?) verdient die aus Tanagra stammende Terrakottastatuetten des Berliner Antiquariums Inv. Nr. 6310, die ich hier durch die Güte R. Zahns in drei Ansichten abbilden kann (Taf. I—II.)<sup>1</sup>, als eine seltene Glanzleistung packender Charakterkunst, ganz besondere Beachtung. Es ist kein reines Genrebild und auch keine Karrikatur, wie die meisten Philosophenschilderungen der griechischen Koroplasten, sondern eine lebensvolle Porträt-darstellung, ein treues Wirklichkeitsbild erfüllt von warmer Unmittelbarkeit. Der beleibte Körper des bärtigen Alten ist vollständig in Mantel gehüllt, der dicht um den Hals geschlungen nur die rechte Hand frei lässt und mit einem Ende auf die linke Schulter geworfen, von der linken Hand emporgerafft wird. Die gebückte Haltung, sowie das breite, etwas linksche Standmotiv sind trefflich beobachtete Persönlichkeitsmerkmale, durch die der müde, lässig schleppende Gang des Greisen gut charakterisiert erscheint. Auch der schwer am Hals hängende langbärtige Kopf mit dichtem, lockigem Haar, vorgewölbter, hoher Stirne und nachdenklich gesenktem Blick, wirkt durchaus individuell. Die eingefallenen Wangen, die plattgedrückte Stumpfnase und die dicken, schlaff hängenden Lippen vervollständigen die lebenswahr persönliche Schilderung des

Denkerkopfes. Die allgemeinen Grundlagen des Motivs erinnern an die Lykurgische Sophoklesstatue (vgl. besonders die Silberstatuette in Ancona: Guida illustrata del Museo nazionale di Ancona dell'anno 1915, p. 365, tav. 7; Atti della pontificia Accademia Romana di Archeologia Serie III, Memorie, Volume I, Parte II, p. 122, Fig. 4), der ungeschminkte realistische Sinn des Künstlers hatte aber dem Motiv alles Theatralische abgestreift. Die köstliche Frische und derbe Grosszügigkeit, mit der das Mantelmotiv erfasst wurde, verleiht dem Bilde etwas momentan Abgelaushes, ebenso wie an der stilistisch und geistig verwandten sog. Hermarchosbronze in New-York: Delbrück: Antike Porträts T. 26; Gisella Richter: Catalogue of greek and roman bronzes p. 70, Nr. 120. Beide gehören in die Reihe der von der attischen Sepulchralplastik der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts vorbereiteten schlichten Wirklichkeitsdarstellungen (z. B. Arndt-Bruckmann: Griech. u. röm. Porträts 330; Studniczka: Artemis u. Iphigenie S. 107—8, Abb. 85; Brunn-Bruckmann: Denkmäler T. 716), die sich dann in der Schule Lysipps um 300 v. Chr. zur vollen Blüte entfalten. Dies ist die Zeit, in welche wir die Berliner Terrakotte, sowie die New-Yorker Bronze anzusetzen haben. Eine Marmorreplik unseres Philosophenbildnisses lässt sich, soweit ich das Material überblicken kann, nicht nachweisen, doch möchte ich als ein zeitlich und geistig nahestehendes Philosophenporträt den auf eine moderne Herme aufgesetzten,

<sup>1</sup> H. = 16,3 cm; Winter: Die Typen der fig. Terrakotten Bd. III. 2 S. 402 Nr. 3.

ergreifend schönen bärtigen Greisenkopf in Neapel: Guida Nr. 1083, p. 258 anführen<sup>1</sup> (Abb. 1), dessen statuarischen Typus man sich gerne im Sinne der Berliner Terrakotte vorstellen würde.

2. Derselben Richtung, wie die Berliner Philosophenstatuette, verdanken wir auch das schöne, auf ein Bronzeoriginal zurückgehende Marmorbildnis eines Griechen im Museo Nazionale zu Rom: Paribeni: Guida p. 227, Nr. 620 (1239) (Tafel III. Ergänzt: die Nasenspitze.)<sup>2</sup> Der derben nüchterne Wirklichkeitssinn, mit dem hier die robusten Gesichtszüge erfasst wurden und die Stilisierung des Haupt- und Barthaares rufen den Bronzekopf von Antikythera: Hekler: Bildniskunst T. 81; Svoronos: Das Athener Nationalmuseum T. 3 in Erinnerung, der von mehreren Forschern mit vollem Recht zur Veranschaulichung der Kunstart des Lysistratos herangezogen wurde. Auch dieser Marmorkopf gehörte einst wohl zu einer Mantelstatue etwa in der Art des vermutlichen Menedemos (Abb. 2b) von Eretria am Wandbild der Villa von Boscoreale bei Pompeji: Jahrbuch d. arch. Instituts Bd. XXXVIII (IX 1923) 4 T. II S. 80 ff. (Studniczka); Pfuhl: Malerei und Zeichnung der Griechen T. 326, 718 § 964, bei dessen Betrachtung Studniczka sich an das Zenonbildnis (Hekler: Bildniskunst T. 104) erinnert fühlte, dessen Züge aber unserem Marmorkopf wesentlich näherzustehen scheinen. Das für die Darstellung des Menedemos verwandte Motiv der aufgestützten Mantelfigur ist uns in plastischer Fassung an einem späten attischen Grabmal des Athener Nationalmuseums erhalten (Abb. 2a; Inv. Nr. 2574; Papas-

paridi: Guide pl. XI. p. 165; Phot. Alinari 24,374).

3. Der prachtvolle, hier zum erstenmale gut abgebildete Porträtkopf im Museo Chiaramonti des Vatikans Nr. 555 (Taf. IV. Die Aufnahmen sind mit gütigem Erlaubnis des Direktors Nogara auf meine Veranlassung durch C. Faraglia angefertigt worden) ist von Amelung mit dem Hinweis auf Nerva: Vatikankatalog S. 682, Taf. 73 weder ikonographisch, noch zeitlich richtig bestimmt worden.<sup>1</sup> Das Bildnis ist seinem härteren, energischen Stile nach, sowie auf Grund des in hadrianischer Zeit üblichen Lockengerings über der Stirne und der in dicken Locken schlangentartig sich windenden Haare entlang der Schläfe (diese Mode hält sich nach Ausweis von Münzbildnissen bis in die frühe Regierungszeit des Antoninus Pius; Monnaies imperiales provenant des collections de M. Paul Vautier et M. Collignon, Genève 1922, pl. XXIX, 842 vgl. dazu den in dieselbe Zeit gehörigen bärtigen Porträtkopf in Palermo: Dedalo III p. 480/r), zweifellos ein Produkt hadrianischer Kunst. Beweisend für diese zeitliche Ansetzung ist auch der Vergleich mit dem Kopfe eines Jagdgenossen Hadrians an den Rundmedaillons des Constantinobogens: Jahrbuch d. deutschen Arch. Instituts XXXIV 1919, Beilage zu S. 144 f., sowie mit der hadrianischen Büste in London: Strong: Roman sculpture Pl. CXIII.

4. Der der Münchener Panzerstatue: Arndt-Amelung: Phot. Einzelaufnahmen 984 (Residenz) aufgesetzte, in die letzte Zeit der Republik gehörige Porträtkopf: Einzelaufnahmen 986 (hier Abb. 3a—b) ist, wie ein Vergleich mit Arndt-Bruckmann: Griechische und römische Porträts 379/80 ergibt, eine Replik des der Aristipposstatue aufgesetzten Bildnisses (hier Abb. 3c—d). Besonders cha-

<sup>1</sup> Dieses herrliche Bildnis, das von Amelung (Baedeker, Unteritalien S. 71) mit vollem Recht, als wohl das schönste griechische Portrait das uns erhalten ist, genannt wurde, fand bisher nicht die gebührende Beachtung.

<sup>2</sup> Die Aufnahmen wurden mit gütiger Bewilligung des Herrn Direktors Paribeni von Faraglia verfertigt.

<sup>1</sup> Vgl. das sichere überlebensgrosse Nerva-  
porträt aus Tivoli: Not. d. Scavi 1925 p. 250 T. XV.



rakteristisch sind auch hier die vom Munde und von der Nase herunterführenden schlaffen, hängenden Doppelfalten. Die Arbeit des Münchener Exemplares scheint geistvoller und frischer. Es ist daher möglich, dass auch das aufgesetzte Porträt, wie der Panzertorso aus dem griechischen Osten stammt (Tenos).

5. In dem charaktervollen, spätrepublikanischen Porträtkopf: Sala dei busti Nr. 358 (Taf. V; Amelung: Vatikan-katalog II. T. 70, S. 548) haben wir eine schärfer und wesentlich feiner gearbeitete Replik des: Hekler: Bildniskunst T. 148 abgebildeten Porträts in Neapel (Abb. 4) vor Augen. Die besonders in der Lockenführung klar kenntliche Übereinstimmung aller Einzelheiten macht dies zur Evidenz. Für die Behandlung der Haare, sowie auch physiognomisch vgl. Furtwängler: Antike Gemmen T. XLVII, 13; Lippold: Gemmen und Kameen T. 71, 7. (Zeit des Ciceroporträts.)

6. Eine Replik der hadrianischen Jünglingsbüste aus Athen in Berlin Nr. 413; Schröder: Römische Bildnisse T. 12 (hier Abb. 5b) befindet sich im Soanes Museum: Poulsen: Greek and roman portraits in english country houses Nr. 81, p. 94 (hier Abb. 5a). Nicht nur die Haaranordnung stimmt bis in die Einzelheiten, auch die Masse sind gleich. (Berlin H. = 0'545 m; Soanes Museum samt rundem Untersatz: 0'65 m). Wie die Büste in Berlin, stammt die aus parischem Marmor gearbeitete Büste in Soanes Museum wohl ebenfalls aus Griechenland. (Journ. of roman Studies XII 1922 p. 304). — Eine weitere Wiederholung des Ber-

liner Jünglingskopfes befindet sich im Nationalmuseum zu Athen: Arch. Del-tion 5—6 (1919/21) p. 126 Fig. 22.<sup>1</sup> Die Mantelanordnung der Berliner Büste wiederfinden wir in ganz entsprechender Form sowohl an der aus Probalinth stammenden Büste des Herodes Attikos im Louvre (Bull. corr. hell. 1920 p. 170 ff. diesen Hinweis verdanke ich K. A. Neugebauer) wie an der ebenfalls in Griechenland (Athen) gefundenen Büste in Kopenhagen: Glyptotek Ny-Carlsberg Nr. 464; Arndt—Bruckmann T. 908, die stilistisch und zeitlich in dieselbe Gruppe gehört, wie das Eupatorbildnis in Athen (Bildniskunst T. 261; Amelung-Festschrift S. 8), dem dann der Dresdener Porträtkopf: Herrmann: Führer Nr. 398 und das Bildnis des C. Memmius Cæcilianus Placidus (?) in Boston; Caskey: Cat. Nr. 133 p. 225 folgen.

7. Als Ergänzung zu meinen Bemerkungen: Deutsche Literaturzeitung 1914, Sp. 1448 lasse ich endlich die beiden dort aufgeführten, im Magazin des Athenischen Nationalmuseums vorgefundenen Bildnisse des Menander Abb. 6a Inv. Nr. 3292 (unterlebensgross H. = 15'5 cm, vgl. Studniczka: Das Bildnis des Menander S. 17) und des Aristoteles Abb. 6b Inv. Nr. 3291 abbilden. Diese stark verseuerte Replik des Aristoteles-porträts ist bisher nirgends erwähnt oder verzeichnet worden.

A. Hekler.

<sup>1)</sup> Die Aufzählung der weiteren Repliken soll der in Vorbereitung befindlichen Arbeit Prof. K. A. Neugebauers über die Berliner Büste vorbehalten bleiben, der ich in keiner Weise vorgreifen möchte.

## AUSGRABUNGEN IN PERGAMON.

Erscheint in deutscher Sprache demnächst im Pergamonwerk der Staatlichen Museen zu Berlin.

A. Szalay.

## BEITRÄGE ZUR CHRONOLOGIE DER NAGELGERITZTEN GEFÄSSE.

(Auszug.)

Bei den Ausgrabungen in Ószentiván (1926—8) und bei den vorhergegangenen Sammelausflügen (1925) wurden in grosser Anzahl dicke, plumpe Scherben vorgefunden, deren Verzierung zumeist aus unregelmässig angebrachten Vertiefungen bestand. Diese Vertiefungen hat der Verfertiger des Gefässes mit einem oder mit zwei Fingern, beziehungsweise mit dem Nagel gemacht. Der Abdruck der Fingerspitze und des Nagels lässt sich so klar feststellen, dass es ausgeschlossen zu sein scheint, die Zuhilfenahme eines speziellen Instrumentes anzunehmen. Es sind zwar einige Bruchstücke gefunden worden, welche vertiefte Punkte und erhabene Ränder als Verzierung aufweisen, doch fehlt bei diesen die scharfe Nagelritzung und so sind sie leicht zu sondern von der anderen Gruppe. Im Laufe der Aufdeckung von ungefähr 80 Gruben sind diese überall vorgefunden worden, sogar auch in solchen, welche von den hier angesiedelten Ungarn im Mittelalter für Getreide umgestaltet wurden. An einem Ort wurden sie mit Bruchstücken von feineren Buckelgefässen vermengt gefunden. Doch da weder das Material der Ausgrabungen, noch die für vereinzelt geltenden Funde eine zeitliche Bestimmung derselben ermöglichen, — obwohl mit dem weiteren Material dieser Siedlung nicht vereinbar — mussten wir sie vorläufig als in der Bronzezeit fortlebende Reminiscenzen der neolithischen Kulturperiode ansehen. Die Ausgrabungen im Jahre 1928 brachten jedoch eine Grube zum Vorschein, aus deren Inhalt man auf die relative Zeit solcher Gefässe schliessen konnte. Dieser Zufall veranlasste uns eine eingehendere Aufarbeitung dieser Gefässe

vorzunehmen und sie in die Chronologie der ungarischen Urzeit einzureihen.

Die Gefässe sind nur in Bruchstücken zum Vorschein gekommen (Abb. 11) und so ist die Herstellung ihrer Form ziemlich erschwert. Von einigen tausend Stücken liessen sich nur zwei ziemlich vollständige Gefässe mit vollster Wahrscheinlichkeit zusammenstellen (Abb. 12), doch auch die Form des Gefässgrundes und des Gefässmundes einiger Bruchstücke lässt weitere Folgerungen aufkommen. Besonders vier Formen sind vorherrschend. Eine hohe gradhalsige Form mit Ohren, eine runde Form mit niedrigem Halse, eine kleinere Bombenform ohne Hals und eine verschieden grosse Schüsselform mit grader, hervorstehender und jäh eingebogener Öffnungskante. Den Formen entsprechend sind die Bruchstücke oft sehr dünn, öfters sehr dick. Diese Dicke und die grossen Einzelformen einiger Bruchstücke führen leicht in der Rekonstruktion der Gefässform irre, denn sogar sehr grosse, dicke Ohren gehören zu verhältnismässig kleinen Gefässen.

Die Verteilung der Verzierungen scheint zumeist planlos gewesen zu sein; bei einigen Bruchstücken sind gewisse Muster entnehmbar, welche gerade, schiefe oder rundgebogene Linien zu verfolgen scheinen. Oft sind die Verzierungen um eine Vertiefung gruppiert. Wahrscheinlich sind die planlosen Verzierungen die jüngeren, welche das Grundmotiv schon vergessen haben. Das Grundmotiv scheint die Linien befolgende Verzierung gewesen zu sein, welche uns in das neolithische Zeitalter verweist.

Auf Grund inländischer und ausländi-



scher Funde (s. die Bibliographie in den Anmerkungen des ungarischen Textes) sind wir zu dem Ergebnis gelangt, dass die nagelgeritzten Gefässe sowohl im Auslande, als auch bei uns mit der im Bandmuster verzierten Keramik auftritt und im Ausland bis zum Mittelalter fortlebt. Bei uns treten sie stets mit ande-

ren Kulturen vermischt auf, sind am Ende des Neolithikums, unmittelbar vor der Kupferzeit verbreitet und gehen mit der Bronzezeit zu Ende. Ihre Blütezeit fällt daher mit der von Tompa mit Recht Theiss-Kultur benannten Kulturperiode zeitlich zusammen.

Szeged.

Johann Banner.

## ÜBER DIE NEUEREN AUSGRABUNGEN IM BRONZEZEITLICHEN URNENGRÄBERFELD VON ZAGYVAPÁLFALVA.

(Auszug.)

Seit meinem letzten Artikel im Band XL des Arch. Ért. habe ich zwei neuere Grabungen in Zagyvapálfalva vorgenommen und zwar im April und Oktober 1927.

Von einigen eventuell zerstreut angelegten Gräbern abgesehen, dürfte das Gräberfeld für erschöpft anzusehen sein. Es gelang mir insgesamt 221 ungestörte Gräber aufzudecken. Wenn man zu dieser Zahl noch die sehr häufig vom Pflug zerstörten, sowie die von Amateuren gehobenen Urnen vor Augen hält, so dürfte die Zahl der Gräber des einstigen Friedhofes ungefähr 400 betragen haben.

Einstweilen begnüge ich mich mit der Veröffentlichung meiner wichtigsten Beobachtungen und der interessantesten Fundobjekte (Abb. 17—9).

Die Urnen lagen im Allgemeinen in geringer Tiefe (0,3 m) und waren sehr dicht angeordnet. Von einstigen Grabhügeln war keine Spur feststellbar. Die grossen, verbrannte Menschenknochen führende Urnen waren gewöhnlich von kleinen Gefässen begleitet, die zumeist leer aufgefunden wurden, manchmal aber verbrannte Kinderknochen enthielten. Die mit Bronzen reicher ausgestatteten Urnen wurden im Allgemeinen tiefer beigesetzt. Bei dem Grab Nr. 165 erreichten wir erst in der Tiefe von 1 Meter

die erste Urne. Die Gefässe dieses reichen Grabes waren mit einer grösseren Zahl von Basaltsäulenfragmenten zugedeckt, deren Gewicht durchschnittlich 3—5 kg betrug.

Erwähnenswert scheint mir der Umstand zu sein, dass Holzkohlen nur ganz selten mit den Menschenknochen vermengt gefunden wurden. Man dürfte daher annehmen können, dass man die Leichen nicht direkt auf dem Scheiterhaufen verbrannte, sondern dieselben auf einen Rost legte. Im Allgemeinen enthielten einfache Urnen reichere Bronzebeigaben, und umgekehrt.

In meiner letzten Abhandlung habe ich die am Bauche der Urne Nr. 12 gefundenen polierten Steine behandelt und darauf aufmerksam gemacht, dass diese eventuell für «Seelensteine» anzusprechen seien. Meine neuesten Beobachtungen unterstützen mich in dieser Auffassung. Es fanden sich nämlich neuerdings am Bauche von mehreren Urnen Kieselsteine. Einigemal kamen gespaltene Halbkiesel in den Urnen vor. Es scheint also, als hätten wir es hier mit einem möglicherweise mit dem Seelenglauben zusammenhängenden Kieselkultus zu tun. Die beilegelegten Kiesel trugen übrigens niemals Spuren des Feuers an sich, dürften also erst nach Verbrennung der Leichen bei-

gelegt worden sein. Zufälliges Vorkommen dieser Kiesel schliesst einestheils ihre Anordnung am Bauche der Urnen, sowie der Umstand aus, dass die Urnen immer mit einer Schüssel sorgfältig zugedeckt aufgefunden wurden.

Erwähnung verdient noch die im Grabe Nr. 165 gemachte Beobachtung, nach welcher aus einer ausschliesslich Knochen von erwachsenen Menschen enthaltenden Urne auch zwei «en miniature» ausgeführte Bronzewerkzeuge zum Vorschein kamen. Nämlich ein kleiner Meissel (Abb. 17) und eine kleine Axt (Abb. 18). Diese Beobachtung spricht dafür, dass man ähnliche «en miniature» ausgeführte Geräte nicht einfach für Kinderspielzeuge betrachten darf, sondern vielmehr als Erscheinungen anzusehen sind, die im Dienste der «pia fraus» standen. Man ersparte dadurch viel Bronzematerial und glaubte gleichzeitig auch der obligaten Pietät Genüge geleistet zu haben. Ähnliches Vorgehen trifft man auch bei rezenten Naturvölkern häufig an.

Ich muss noch das Grab Nr. 209 hervorheben, wo neben die knochenführende Urne ein schöner Bronzepfriemen hingelegt war, der ausnahmsweise keine Spuren von Feuereinwirkung an sich trägt. Der spitze Bronzepfriemen befindet sich noch im Originalgriff, der aus einem Haustierknochen hergestellt wurde (Abb. 18).

Schliesslich lenke ich die Aufmerksamkeit der Fachleute noch auf einige unter Abb. 3 veröffentlichte Urnen und hebe den Umstand hervor, dass sich unter den bis jetzt restaurierten Urnen noch keine zwei ganz gleiche finden. Als Unikum veröffentliche ich noch die Urne mit vier menschenähnlichen Füßen (Abb. 19).

Auch die neueren Ausgrabungen sprechen dafür, dass das ganze Gräberfeld einer geschlossenen Kultur anzugehören scheint, die wie ich schon in meiner vorigen Abhandlung hervorhob, in die bronzezeitliche «D» Stufe Reinecke's einzureihen ist. *Jenő Hillebrand.*

## DER GOLDFUND VON SZÉKELYHÍD.

(Auszug.)

Durch die liebenswürdige Zuvorkommenheit der Frau Dr. Marie Penkert bin ich in der Lage, zwei goldene Agraften hier bekanntzumachen. Sie gehören zu einem im Jahre 1927 in Székelyhíd (Kom. Bihar) angeblich aus acht Stücken bestehenden Fund, deren weitere Stücke spurlos verschwunden sind. Beide Agraften wurden aus Siebenbürger Gold durch Guss angefertigt. Die innere Oberfläche ist uneben und weist Spuren des Gusses auf, ist also nicht so ebenmässig glatt und glänzend, wie die Aussenfläche. Die Verzierungen wurden nachträglich

von Innen nach Aussen gearbeitet, die zum Befestigen nötigen Löcher hingegen von Aussen nach Innen, ziemlich primitiv und roh gebohrt.

Masse des Grösseren: Durchmesser 9.1 cm. Höhe 2.7 cm. Gewicht 27.950 gr.

Masse des Kleineren: Durchmesser 8.5 cm. Höhe 3 cm. Gewicht 20.590 gr. Da beide Stücke beim Ausgraben beschädigt wurden, können wir das ursprüngliche Gewicht eines Stückes auf 28 gr. setzen. Abb. 20 zeigt das Äussere des Grösseren, Abb. 21 die Oberansicht des Kleineren. *Martin Roska.*



## UNVERÖFFENTLICHTE RÖMISCHE STEINDENKMÄLER IN SZENTENDRE.

(Auszug.)

Nachdem neuestens in Szentendre wiederum römische Steindenkmäler an das Tageslicht gefördert wurden, will ich einige frühere Funde hier genauer schildern.

Beim Bau der Villa Waczek, welche auf dem westl. Eck des römischen Lagers errichtet wurde, fand man die Steindenkmäler No 1, 2; beide Stücke werden gegenwärtig in der Villa aufbewahrt.

Abb. 22. ist ein länglich-viereckiger Steinblock (90 × 22 cm). Die aus 3 Reihen bestehende Inschrift füllt das schmuck- und rahmenlose Vorderblatt vollkommen aus. Die ordentliche Form der Buchstaben und die wenigen Ligaturen weisen auf den Beginn des III. Jahrhunderts. Einen umso ältern Eindruck ruft die Schrift dadurch hervor, dass die I Buchstaben stets grösser sind, als die übrigen Buchstaben. Der Mercurius Kultus war in Pannonien nicht so allgemein, wie andere Götterkulte; so wurde sein Name ganz ausgeschrieben, wie es auch auf einem unveröffentlichten Altarstein in Aquincum vorkommt. Die zwei Dedikatoren führen den gleichen Familiennamen. Schon der Name «*Atticius*» als nomen hat zu den seltensten gehört (Dessau Ins. lat. sel. 2163, 4841). Es ist klar, dass er aus dem cognomen *Atticus* gebildet wurde. Namen solchen Ursprungs, z. B. *Latinius*, *Quintius* (aus *Latinus*, *Quintus*) kommen in gallischen Benennungen vor (Krüger, Röm.-germ. Korrespondenzblatt 1908, S. 7) und eben darum ist diese Art der Namenbildung bei uns, wo ebenfalls Kelten wohnten, möglich. Ebenfalls aus dem cognomen *Atticus* rührt *Atticinus*. das Cognomen des einen Dedikators her.

Dem am Ende der Inschrift sichtbaren DECC gemäss sind Beide decuriones. Der Stadtname ist nicht bezeich-

net, doch ist kaum anderes als Aquincum denkbar.

Auf der andern, eingemauerten Steinplatte ist keine Inschrift zu sehen, umso bemerkenswerter ist die bildliche Darstellung, welche die Gestalt eines Griff-Vogels zeigt. (Abb. 23). Von dem 85 cm hohen, 45 cm breiten Stein ist nur die rechte Seite erhalten. Die Darstellung des Griff-Vogels ist in Pannonien ziemlich selten. Nur auf einer, in dem östl. Teil Pannoniens, in Albert-Irsa gefundenen Steinplatte kommt derselbe vor. (Múzeumi és Könyvtári Ért. II. 99. 1. 35. ábra.) Wahrscheinlich gehört dieser Stein auch zu einem solchen Grabdenkmal, wie jene auf einer oder auch auf beiden Seiten mit figuralen Gestalten geschmückten Steinblöcke. Am nächsten steht vielleicht jenes Steindenkmal von Aquincum (Budapest Régiségei IX. 43), welches einen geflügelten Genius in der gleichen, kunstvoll gemeisselten Ausführung darstellt.

Dr. Heinrich Péchy in Szentendre, hütet in seinem Hause die in dem röm. Lager eingemauert vorgefundene Steinplatte (Abb. 24). Höhe 43 cm, Breite 37 cm, Dicke 7.5 cm.

Der Rahmen der Steinplatte, deren Inschrift nur teilweise erhalten ist, zeigt barocke Ornamente. In der ersten Reihe ist mit grossen Buchstaben das Wort «*Philippianæ*» und davor noch der Buchstabe F lesbar. Es kann also nur von einem Truppenkörper die Rede sein, welcher nach *p(ia) f(felix)* den Beinamen *Philippiana* trug, mit welchem ihn Kaiser Philippus (n. Ch. 244—249) auszeichnete. Es könnte der in Szentendre stationierende *cohors I. miliaria nova Severiana* *Surorum sagittariorum* gewesen sein, jedoch war dessen ständiger Begleitname laut bisher bekannten Denkmälern *Seve-*

*riana*. Wahrscheinlicher ist die *Legio II. adiutrix*, welcher wir auf 2 Altofner Meilensteinen mit dem Beinamen Philippiana begegnen (CIL III. 10619 und 14354<sup>6</sup>), und deren Steindenkmäler und Ziegeln auch in Szentendre zum Vorschein kamen. Was nun also die Vervollständigung der ersten Zeile betrifft, deutet der Genitiv darauf hin, dass vor dem Namen noch etwas gestanden haben muss, das konnte nichts anderes sein als *Genio*, dem die Steintafel gewidmet war. Es konnte auch zu Beginn der Inschrift nicht die Erwähnung des kaiserl. Hauses gefehlt haben, dessen gewohnte Formel: *In h(onorem) d(omus) d(ivinae)* war. In den folgenden 15 Zeilen der Inschrift finden sich in 2 Kolumnen Namen der Krieger verzeichnet. Am Ende des Namenverzeichnisses mag noch eine Zeile gewesen sein, welche folgendermassen begann: *et sunt sub...* und darnach kam der Name des Anführers dieses Truppenkörpers.

Die Höhe des Steindenkmals ist genau feststellbar, da der untere Knopf des, die rechte Seite zierenden Rahmens genau die Mitte bildete und so mussten in jeder Kolumne mindestens 24 Namen gestanden haben. Auf die ursprüngliche Länge können wir aus der ersten Zeile der Dedikation folgern. Weitere 3 Kolumnen angenommen, standen mit den fehlenden Namen zusammen fünfmal 24 Namen auf der Steintafel, zusammen 120, d. i. viel mehr als eine *centuria* enthalten konnte.

Es ist also anzunehmen, dass sich in Szentendre eine Abteilung der Legion aufhielt, welcher ihre Soldaten die Tafel widmeten.

Abb. 25 zeigt ein aus Trachyt gemeinseltes Grabdenkmal, welches Dr. Péchy auf dem Flur seines Hauses aufstellte. Der obere Teil ist unvollständig und so ist die Höhe 137 cm, Breite 86 cm. Die Reliefdarstellung des oberen Teiles stellt die Verstorbenen dar, ihnen ist auch die Inschrift des untern Feldes gewidmet.

Das Gesicht aller drei Gestalten ist beschädigt, durch die Tracht ist die mittlere weibliche Gestalt am deutlichsten erkennbar: es ist die typische Volkstracht mit dem entsprechenden Barbaren-Schmuck.

Die rechts stehende männliche Gestalt stellt den Gatten dar, mit seiner Hand umfasst er von rückwärts die rechte Hand der Gattin. Die auf der linken Seite des Steines stehende kleinere männliche Gestalt stellt den erwachsenen Sohn des Paares dar, welcher eine Peitsche in der Hand hält.

In Szentendre sind schon öfters Einheimische darstellende Grabmäler gefunden worden. (Budapest Régiségei VII, 62. 1., 68. és 63. 1. Nr. 69 alatt.)

Die Aufschrift besteht nur aus drei Zeilen und füllt nicht das ganze eingerahmte Feld aus, sie erwähnt nur die Namen des Vaters und des im 18. Lebensjahre verstorbenen Sohnes, betont jedoch, dass der Grabstein noch bei Lebzeiten des Vaters von demselben für sich und die Gattin errichtet wurde.

Der Sohn führte den lateinisch klingenden Namen *Speratus*, der sicherlich auch von Römern benutzt wurde, z. B. Dessau, *Inscr. Latinae sel.* 2163 (Roma): C. Atticius *Speratus* als cognomen und davor Atticius dasselbe Nomen, welches die Dedikatoren in der, dem *Mercurius* gewidmeten Inschrift führen. Doch ebenso möglich ist es, dass *Speratus* ein keltischer Name ist (Holder, *Alt-Celtischer Sprachschatz* II 1625).

Ganz aus der Nähe, aus Csobánka, stammt eine Inschrift (CIL III 10571), dessen Eigentümerin den Namen *Nemorata* führte, danach kommt der Barbarensitte gemäss des Vaters Name: *Sperati f(ilia)*. In andern Inschriften war *Speratus* Namen der Verstorbenen (CIL III 3931, 5441).

Diese Inschrift ist auch darum interessant, weil in derselben unter den übrigen Namen auch *Verecunda* zu lesen ist. *Verecundus* kommt aber auch in der *Mercurius* gewidmeten Inschrift vor, u. zw. als Cognomen eines Dedicators. Nur einen



Namen führt in unserer Inschrift auch der Vater: einfach *Marceius*. Das klingt auch römisch, doch suchen wir diesen Namen vergeblich unter den römischen Nomina. So viel steht fest, dass er ebenso aus Marcus gebildet wurde, als Atticius aus Atticus. Zu Beginn der Inschrift fehlt das später benützte *D(is) M(anibus)*. Die Namen der Verstorbenen sind im Nominativus. In solchen Fällen pflegt als Prädikat *h(ic) s(itus) e(st)* zu stehen und ist auch für die Grabsteine der Einheimischen charakteristisch. Dass unsere Inschrift anders stylisiert ist, spricht nicht gegen ihren frühen Ursprung und ist an Steinen der Eingeborenen leicht erklärlich. Tatsächlich gehören jene Steine, auf welchen die Einheimischen so abgebildet sind, wie auf unserem Steine, dem I. Jahrhundert nach Chr., oder höchstens der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts an.

Noch ein unveröffentlichter Stein fand sich im Hof der serbischen Kirche Pozserovaeska, in die Aussenmauer des Kellers eingefügt (seitdem von Dr. H. Péchy angekauft). Es ist der obere Teil

eines Grabsteines, 84 cm hoch, 83 cm breit (Abb. 26).

Der dreieckige Giebel des Grabsteins ist noch vorhanden, doch die Verzierungen in seiner Mitte sind nicht mehr erkennbar. Darunter sind zwischen Pylastern die Gestalten eines Ehepaares sichtbar. Die Darstellung ist lückenhaft. Die Frau steht gewohnheitsgemäss zur rechten Seite des Mannes. Der weiblichen Tracht und dem Kopfputz nach konnten es nur Einheimische sein. Die Kleidung des Mannes ist besser erhalten. Die rechte Hand scheint ganz verdeckt gewesen zu sein, die Linke war frei und in dieser hält er etwas, vielleicht eine Schriftrolle, wie wir es auch auf einem Paloznaker (Kom. Zala) Stein sehen, welcher ebenfalls ein einheimisches Ehepaar darstellt und wo die Frau einen ähnlichen Kopfschmuck aufweist (Kuzsinszky, A Balaton környékének archaológija 177. l. 215. ábra).

Der untere Teil des Grabsteines ist abgebrochen, und so fehlt auch die Inschrift, welche am untern Ende der Tafel gestanden hat.

Dr. Valentin Kuzsinszky.

## UNGARLÄNDISCHE LIMESFORSCHUNGEN.

(Auszug.)

Es ist höchst überraschend, dass die ungarische Archäologie, welche auf allen Denkmalgebieten schöne Ergebnisse aufweisen kann, gerade in der Limesforschung so wenig bisher geleistet hat; obwohl die deutschen Forschungsergebnisse und Methoden sogar in ungarischer Sprache behandelt worden sind.<sup>1</sup> Die Erklärung liegt im Fehlen materieller Quellen sowie einer entsprechenden Organisation, hauptsächlich aber im Fehlen einer führenden Persön-

lichkeit, welche alle materiellen und wissenschaftlichen Bedenken beseitigt hätte. Diese Rolle hatte Mommsen in Deutschland inne; ohne seine Abhandlung über «Die einheitliche Limesforschung»<sup>2</sup> wäre die grosse Arbeit nicht in Angriff genommen worden. Bei uns dachte Romer an Limesforschung in Pannonien; in den achtziger Jahren bemühte sich Hampel, die Erforschung der Donaulimes zu ermöglichen. Im Jahre 1905 wirft er die Frage wieder auf, als deren Beantwortung V. Kuzsinszky und G.

<sup>1</sup> Téglás G., Limestanulmányok. Akad. Tört. Ért. XXI. 2. 1906. Buday, Római limes Németországban. Kolozsvár 1911.

<sup>2</sup> Westdeutsches Korrespondenzblatt IX. (1890), 167.

Finály je einen Entwurf für die Bewerks-  
stellung der pannonischen Limesfor-  
schung ausarbeiten. Die zwei im Grunde  
einander ergänzenden Entwürfe verhin-  
derten gegenseitig die Arbeit, obwohl  
eine Sonderkommission im Rahmen der  
Kommission für Denkmalpflege dafür auf-  
gestellt wurde. Trotzdem wurden in klei-  
nerem Ausmasse Ausgrabungen vorge-  
nommen, so von Kuzsinszky in Aquincum,  
vom Nationalmuseum in Dunapentele,<sup>1</sup>  
von der Kommission für Denkmalpflege  
in Leányvár und Pilismarót, doch fehlen  
leider grösstenteils die entsprechenden

<sup>1</sup> Herausgegeben (auf Grund der Vorbe-  
richte von Hekler und Mahler) von St. Pau-  
lovits. *Archæologica Hungarica* II. Bpest 1927.

Publikationen. Auch neuerdings wurden  
Ausgrabungen in Angriff genommen, so  
vom Verfasser in der Bácska,<sup>2</sup> von Téglás  
und Ortway im Banat,<sup>3</sup> sodann in  
Dacien<sup>4</sup> und in Siebenbürgen.<sup>5</sup> Man kann  
also nicht behaupten, dass nichts ge-  
schah — nur ist nicht das und so unter-  
nommen worden, als es in der Tat be-  
nötigt wurde.

A. Buday.

<sup>2</sup> Dolgozatok—Travaux. 1913. (IV.)

<sup>3</sup> Téglás, *Akad. Ért.* 1907. p. 344. *Ért. a*  
*tört. tud. köréből* XX. 2. Ortway, *Temes vár-*  
*megye és Temesvár város története* I. 1914.

<sup>4</sup> *Akadémiai Ért.* 1907. p. 565. — *Dolgoza-*  
*tok—Travaux* 1912—16.

<sup>5</sup> *Archæologiai közlemények* XIX. 1906.

## BEITRÄGE ZUM ENTSTEHUNGSPROBLEM DES ALTGERMANISCHEN II. STILES.

### I.

#### Die Funde von Igar.

Das Ungarische Nationalmuseum ge-  
langte im Jahre 1898 durch Vermittlung  
eines Simontornyaer Arztes in den Besitz  
eines ziemlich verstümmelten, avaren-  
zeitlichen Fundes aus Igar, Komitat  
Stuhlweissenburg. Die zweidrittel-, bzw.  
halbgrossen Zeichnungen dieses Fundes  
erschieden in Begleitung eines kurzen  
Textes zuerst im *Archæologiai Értesítő*  
(AÉ) 1900, S. 108. Diese Abbildungen sind  
nochmals abgedruckt bei Hampel, *Aller-  
thümer des frühen Mittelalters in Ungarn*,  
Braunschweig 1905 (Hampel) II, S. 355 ff.  
Die Photographie des ganzen Fundes  
bringe ich in natürlicher Grösse auf Ta-  
fel VI (1. Fund von Igar).

Ein zweiter Fund vom selben Ort und  
aus demselben Zeitalter gelangte im  
Laufe des Jahres 1927 in das Kecske-  
méter Städtische Museum. Die Fundstelle  
liegt in einer entfernten Heide dieser  
Gemeinde, der sog. «Igar Vámi Szőlő-

hegy» (Igar Vámer Weinberg). Das Grab  
war an einer Berglehne in sandigem Bo-  
den gegraben, die Tiefe betrug angeblich  
3 m. Die Abbildung der aus Edelmetall  
gefertigten Gegenstände bringe ich in  
nat. Grösse auf Tafel VII, diejenigen der  
eisernen Gegenstände in halber Grösse  
auf Tafel VIII. Dr. Kálmán Szabó war so  
freundlich, diese Photographien mir zur  
Verfügung zu stellen (2. Fund von Igar.)

Einige Meter von diesem Grabe ent-  
fernt stiessen erdarbeitende Zigeuner im  
März 1928 auf ein neues Grab. Die zum  
Vorschein gekommenen Funde wurden  
durch die gerade vorbeiziehende Gen-  
darmerie-Patrouille sofort beschlagnahmt  
und gelangten durch Vermittlung des  
Gendarmerievorstandes in das Museum  
von Székesfehérvár (Stuhlweissenburg).  
Die mit Erlaubnis des Museumdirektors,  
Herrn Arnold Marosi verfertigten Photo-  
graphien (nat. Grösse) bringe ich auf Ta-  
fel IX und X (3. und 4. F. v. Igar).

Die Beschreibung des 1. Igarer Fun-  
des unterlasse ich mit Berufung auf obige



Literatur, nur bezüglich des Materials der einzelnen Gegenstände bemerke ich Folgendes: Die Stücke VI, 1 und 2 sind aus Gold gefertigt. In den fünf kreisförmigen Zellen der Scheibe befindet sich je ein helles, gelblichgrünes, etwas gewölbtes Glas. Die Anhängsel der beiden silbernen Halsringe sind aus Gold gefertigt (VI, 3—4). Das Material der Schnalle VI, 5 ist Bronze, das sämtlicher übrigen Gegenstände Silber.

Der zweite Fund von Igar bildete meiner Meinung nach die Beigabe eines Frauen- und eines Männergrabes, zu welchem letzterem noch eine Pferdebestattung gehörte. Zum weiblichen Skelett mögen gehört haben: ein Paar goldene Ohrgehänge mit grossen schwarzen Glaspastehängseln (VII, 26—27), die beiden goldenen mit kleinen Zellen versehenen Scheiben (VII, 28—29) und vielleicht die längliche Goldperle (VII, 32). Diese konnten jedoch nur die Hauptstücke der Beigaben des weiblichen Skeletts sein. Die üblichen Beigaben: Eisenmesser, Spinnwirtel, Armringe, Perlen usw. sind verloren. Von den Beigaben des männlichen Skeletts verblieben auch nur die hauptsächlichsten. Es war noch erhalten: die drei Hauptstücke der Gürtelgarnitur, und zwar die grosse bronzene Riemenzunge (VII, 1), die in einem Stück gegossene Bronzeschnalle (VII, 2) und der bei Gürtelausrüstungen oft vorkommende Bronzering, in diesem Falle oben mit einem durchbrochenen lyraförmigen Fortsatz (VII, 3). Für die technische Herstellung der grossen Riemenzunge ist bemerkenswert, dass das obere Blatt eine starke, dicke Bronzeplatte bildet, deren Muster durch Gravierung hergestellt wurde. Die Gravierung ist auf der Rückseite des Blattes überhaupt nicht sichtbar. Die Zahnschnitte werden mittels eines kurzschneidigen Werkzeuges-Punzes eingeschlagen. Die Rückseite der Riemenzunge gleicht der Vorderseite an Grösse und Stärke, ist jedoch unverziert. Die beiden Seiten sind auf ein 3—4 mm dickes Metall-

band sorgsam aufgelötet. Dieses Band ist oben etwas breiter, unten schmaler. Die durch Lötung bewirkte Zusammenstellung ist ebenfalls sehr sorgsam durchgeführt worden. Am Rande der Hülse erhielt das Ganze als Abschluss ein Kreuzband, das mit der Zeit, wahrscheinlich nachdem es in die Erde gelangt war, zerrissen ist. Beide Blätter der Riemenzunge sind oben, bei der Hülse, an der Lötstelle auseinandergeschieden. Unterhalb des Kreuzbandes sind in der Mitte beide Blätter zum Festhalten des Riemens durch einen starken, grossköpfigen Bronzenagel durchstossen.

Von den Eisengegenständen gehörten zum männlichen Skelett die eiserne Streitaxt (VIII, 4), die dreikantigen eisernen Pfeilspitzen (VIII, 5—8) und eventuell das eiserne Schnallen-Bruchstück (VIII, 9). Die drei teilweise brüchigen Bronzeringe (VII, 24—25) dienten laut Feststellung des Herrn Koloman Szabó zur Verzierung des Stiels der Streitaxt. Die 18 rosettenförmigen, aus dünnen Goldplatten gepressten Verzierungen (VII 4—11 und 12—21) halte ich für die Beschläge der Zügel, bzw. des Pferdegeschirrs. Zehn Stücke sind kreisförmig; an der einen Seite der übrigen acht kommen halbmondförmige Fortsätze vor. Die zur Befestigung dienenden Nägel sind bei allen aus Bronze gefertigt und an beiden Enden flach gehämmert. Bei einigen Stücken ist dieser Nagel in Verlust geraten (VII, 7, 18, 21). Die Zugehörigkeit der brüchigen Goldknöpfe VII, 22—23 ist unbestimmt. Der Zaum (VIII, 1) und das eiserne Bügelpaar (VIII, 2—3) sind das übliche Zugehör der Reitergräber. Die ursprüngliche Bestimmung der ringähnlichen Goldverzierungen kann ich — mangels aus authentischen Ausgrabungen stammender Analogien — nicht angeben. Im Kunágotaer Funde kommen solche Stücke vor (Hampel III, 260, 6). Ebenso unbestimmt ist die Rolle der Bruchstücke VII, 33.

Der dritte Fund von Igar stammt aus

dem Grabe eines Kriegers. Zur Garnitur des Waffengürtels gehörten die Stücke IX, 1—12 und vielleicht IX, 13—16, 21—23 und 26. Die ausführliche Beschreibung der einzelnen gefundenen Gegenstände unterlasse ich, nur einiges technisch Wissenswertes hebe ich hervor. Auf den aus starken Goldplatten gepressten Stücken IX, 1, 3, 7—10, kommen in den zwischen den Bandschlingen sich befindenden kreisförmigen Feldern kleine Kreise mit vertieftem Mittelpunkt vor, deren technische Herstellung ebenfalls Pressarbeit ist. Die auf denselben Stücken sichtbaren Zellen sind gesondert auf die entsprechenden, glatt belassenen Teile des Stückes aufgelötet. Die Riemenzungen IX, 1, 3—6 sind aus je zwei Platten hergestellt, die rückwertige Platte ist bei allen glatt; beide Platten werden durch ein schmales Goldband von 1—2 mm Breite zusammengehalten. Bei den Stücken IX, 7—12 fehlt die rückwärtige Platte, sie zeigen also auf der Rückseite das Negativbild des Musters. Die Befestigung geschah bei ihnen durch auf die Rückseite aufgelötete lange silberne Ösen. Das Material der Stücke IX, 13—14 ist mit Goldplatten überzogene Bronze bzw. schlechtes Silber. Wie bei den Vorigen fehlt auch hier das glatte rückwertige Blatt, die Befestigung geschah gleichfalls mit Hilfe aufgelöteter Ösen, die sich aber abgelöst haben und verloren gegangen sind; ihre Spuren sind in den vier Ecken noch wahrnehmbar. Die Hauptschnalle der Gürtelgarnitur (IX, 2) ist aus Silber, Ring und Schnallenkörper sind aus einem Stück gegossen. Das Muster wurde nach dem Guss noch nachgraviert, wie auch die Zahnschnitte nachträglich aufgelegt wurden. Die Zeichnung in doppelter Grösse, welche ich nach dem Original anfertigte, bringe ich auf Textabbildung 28. Die Befestigung an den Riemen geschah mit Hilfe von drei Nägeln mit emporgewölbten Köpfen. Diese Nagelköpfe sind ohne Rücksicht auf das Muster am wappenförmigen Schnallenkörper an-

gebracht. Auf der ganzen Ober- und Seitenfläche der Schnalle sind Spuren von Vergoldung sichtbar. Der unter IX, 17 abgebildete Goldgegenstand ist wahrscheinlich der obere Abschluss des Säbelknaufes. IX, 18—17 ist ein Paar goldenes Ohrgehänge. Die Gegenstände IX, 20: gekerbte, ineinander verschlungene Goldringe, auf dem einen ein kleines goldenes Bindeglied. IX, 22: ein aus Bronze gegossenes Haftel mit zwei Nägeln, die Oberfläche ist vergoldet. IX, 23: eine Bronzeschnalle mit Charnier, ohne Vergoldung, an der Rückseite zwei starke Ösen. IX, 24—25: vergoldete Bronze, der Draht extra aufgelötet. IX, 26: eine silberne Riemenzunge aus zwei Platten gefertigt. IX, 27—29: Bruchstücke von Platten aus schlechtem Silber, an jeder ein Bronzenagel. IX, 30—31: untere Saumstücke der Tasche, aus zwei Silberplatten zusammengesetzt, mit Goldfassung an den Enden.

Griffdorn und Klinge des eisernen Säbels (X, 1—1a) sind aus einem Stück hergestellt. Die Parierstange ist mit einer starken Goldplatte verziert, der Mundbeschlag der Scheide, welcher unter der Parierstange wahrzunehmen ist, besteht ebenfalls aus einer Goldplatte. Am Griff sind drei Nagelköpfe von verschiedener Gestalt angebracht, der untere kreisförmige und der mittlere rhombusartige aus Bronze und der obere, mit Kerben versehene aus mit Goldblech überzogener Bronze. Der Griffdorn bildet die gerade Fortsetzung der Klinge. Die Klinge ist stark gekrümmt, einschneidig, gegen das Ende zu sich verbreiternd, hat aber auch hier noch einen Rücken und nur die Spitze wird etwa in der Länge von 6—7 cm zweischneidig. Die hauptsächlichsten Masse des Säbels: Gesamtlänge 98,5 cm, die Länge der Klinge vom unteren Ende der Parierstange gerechnet 83 cm, die grösste Breite der Klinge oben 3,3 cm. Die Länge der Parierstange 5,8 cm, ihre Breite bei den Spitzen der seitlichen Dornausläufer 3,5 cm, die Länge des



Griffdorns bis zur Spitze des oberen Dornausläufers 12'2 cm.

Der Becher (X, 2) ist aus dünnem Schlechtsilber erzeugt. Er ist unverziert. Seine Höhe beträgt 6'5 cm, der Durchmesser der Mündung 7'2 cm. Der Tonbecher ist von einer für die Völkerwanderungszeit charakteristischen Form, doch nicht von gewohntem rohen, sondern aus etwas feinerem Material. Seine Höhe beträgt 12'2 cm, der Durchmesser der Mündung 10'6 cm. Zum Funde gehören noch drei Bruchstücke einer eisernen Sichel (!) und 45 Sargklammern aus Eisen.

Alle drei Funde von Igar zeigen das gewohnte bunte Bild der Gräberfunde aus der sog. Avarenzeit, jedoch stehen alle drei über den Durchschnitt und reißen sich hinsichtlich wissenschaftlicher Bedeutung an die Leitfunde von *Ozora* (Tóti puszta), *Kundágota* und *Szentendre* an.

Auf der grossen Riemenzunge des zweiten Fundes von Igar (VII, 1) und auf der vergoldeten Schnalle des dritten Fundes (IX, 2 und Fig. 28) kommen die Tiermotive des sog. II. Stiles der altgermanischen Kunst vor, durch Zahnornamentik belebt. Diese Stücke sind von zwei Gesichtspunkten aus bedeutungsvoll. Erstens sind sie bemerkenswert im Hinblick auf die Motiventwicklung, da einzelne Details eine Erklärung für die undeutliche Zeichnung der Tiermotive einiger bisher bekannter Fundstücke abgeben. Zweitens zeigen sie uns mit den begleitenden Funden zusammen, wie die westgermanischen Tiermotive in der kleinplastischen Kunst der Avaren, also eines orientalischen Volkes, mehr und mehr Platz greifen.

Das Tiermotiv der Silberschnalle des dritten Fundes von Igar ist im ungarischen archäologischen Material bereits bekannt, deshalb wird es hier nur kurz behandelt. Das Motiv ist identisch mit dem der Stücke *Sa-b*, 9-12 (Text S. 13; S. 46 ff) in *Kunstgewerbe der Avarenzeit in Ungarn I. Mitteilung* Archæologica

Hungarica I (AH<sub>1</sub>). Die einzelnen Details gibt die Zeichnung Fig. 28 (doppelte Grösse) genau wieder, weshalb ich die detaillierte Beschreibung unterlasse. Zu bemerken ist, dass die in der Mitte angebrachten drei- bzw. vierfachen Einschnitte an den, den Augenbrauen entsprechenden beiden S-förmigen dünneren Bändern diese vollständig kreuzen und dass auf der stark geometrischen Modellierung des Schnallenringes überall gänzlich kreuzende Einschnitte vorkommen. Dieser Schnallenring erhellt übrigens mit seiner klaren Zeichnung, dass die an den Ringen der Schnallen auf AH<sub>1</sub>, Tafel I, 10 und Tafel II, 31 sichtbaren zieck-zackartigen, degenerierten Motive auch vereinfachte Tierformen sein sollen. Die Schnallenform ist übrigens in keinem Falle altgermanischen Ursprungs, sondern eine in unserem ungarländischen archäologischen Material der Avarenzeit charakteristische Form. Hampel sah sie für ein Charakteristikum der Avarenzeit an, *Hampel* I. S. 812 und 813.

Das Tiermotiv der Riemenzunge des zweiten Fundes von Igar (VII, 1) ist zwar verwandt mit dem der vorerwähnten Schnalle, ist aber nicht so schablonenmässig. Die Tierkomposition besteht aus zwei Tiereinheiten, welche zueinander in ein zentrales Symmetrieverhältnis gesetzt sind. Die Formen des Tierkörpers sind infolge der starken Vereinfachung ohne Analogien kaum erkennbar. Die Tiergestalt separat herausgebildet zeigt Fig. 27a. Der bandartige Körper ist überall von breiten Konturen begleitet, innerhalb der Konturen kommen aus zwei, drei, bzw. vier Einschnitten gebildete Zahnschnittmuster voneinander in verhältnismässig gleichen Abständen vor, welche den Körper des Bandes gänzlich kreuzen, ohne jedoch die einzelnen Körperteile bezeichnen oder betonen zu wollen. Die Tiergestalt gehört in die sogenannte II. Stilgruppe der altgermanischen Tierornamentik; aus ihren vereinfachten Formen ist am klarsten die eckig gebrochene

grosse Augenbraue und die charakteristisch sich windende Form des bandartigen Körpers mit dem rückwärts blickenden Kopf verblieben. Zur Erleichterung des Erkennens der Tierform kann die in Fig. 27b abgebildete Tiergestalt dienen, welche an einem dänischen Beschlag vorkommt (nach Salin, *Allgerm. Tierornamentik* Fig. 546 skizziert). Die rückblickende und bandförmig sich windende Tiergestalt in verschiedenen Kombinationen ist eines der häufigsten Motive des sogenannten II. Stiles. Ich berufe mich aus dem zitierten Werke Salins nur auf die Figuren 547—50, 556, 565—66 und auf die 8-artige Kombination zweier derartiger Tiergestalten in Fig. 684—85. Unter den mit Zahnschnittornamentik versehenen ungarländischen Exemplaren ist diese Tiergestalt gut erkennbar bei: AH<sub>1</sub> I. Tafel 1, 3, 4 5a—c, 6, 8a—b und bei der Silberschnalle des dritten Fundes von Igar: Fig. 28. Für die grossen Augenbrauen siehe das schematische Bild eines Vendel-Beschlages: AH<sub>1</sub> II. Tafel 17a. Durch die dänische Tiergestalt Fig. 27b wird auch das Einschrumpfen der Fuss-teile zu Überbleibseln wie auf Fig. 27a an den Ecken der in Rede stehenden 8-förmigen Tierkomposition der Igarer Riemenzunge erklärt. Auf der verständlichen Tierfigur Fig. 27b sind der Ellbogen bzw. das spitze Ende des Fusses auf den entsprechenden Stellen auszunehmen. Da sich auf der Igarer Riemenzunge zwei Tiereinheiten kombinieren, kommt auf beiden Enden der Komposition je ein Paar solcher zugespitzten Verlängerungen vor. Diese Erklärung der Tierkomposition wird unterstützt durch das aus Silberblech gepresste Motiv der bekannten Riemenzunge von *Nagymányok*. Auch bei dieser füllt eine 8-förmig gebogene bandartige Tierkomposition die Fläche aus, die aber nicht aus zwei Tiergestalten, sondern nur aus einer besteht (AH<sub>1</sub> I. Tafel 6), weshalb die beiden zugespitzten Verlängerungen nur an der, dem Halse der Tiergestalt entsprechen-

den Stelle vorhanden sind und unten fehlen. Für diese Lösung spricht ferner der Umstand, dass die gleichen Spiralen, die bei den Füßen der Tiergestalt auf Fig. 27b sichtbar sind, sich an der Nagymányoker Riemenzunge wiederholen. Ich vermute, dass auch die an den Tiergestalten der Figuren AH<sub>1</sub> I. Tafel 4, 5 und 13 sichtbaren kleinen Spiralen hier hinein gehören. Die je zwei spitzen Ösen finden wir ausserdem noch in den Ecken beider Enden der mit Zahnschnitten versehenen Komposition des Beschlages der Säbelscheide von *Madaras*.

Bei der Riemenzunge des 2. Fundes von Igar bedeuten die Zahnschnitte eine neue Variation unter den bisher bekannten Formen dieses rätselhaften Zierelementes; man kommt auf Grund dieses Exemplares zu der Feststellung, dass die auf den bisher bekannten Stücken auftretenden, jedoch bislang nicht hierzu gerechneten, aus gänzlich kreuzweisen Einschnitten bestehenden Kerben auch zu der Gruppe dieser eigentümlichen Zierelemente gehören und als eine Variation für sich in Rechnung zu ziehen sind.

Bisher rechneten wir mit folgenden Variationen der Zahnschnitte: 1. an der einen Seite des bandartigen Körpers, innerhalb der Konturen aus senkrecht auf der Konturlinie stehenden 2, 3, 4 und mehr (doch niemals einem!) Einschnitten bestehenden Zahnschnitte (Beispiel: AH<sub>1</sub> II. Tafel 22), 2. den vorherigen ähnliche, jedoch nicht senkrecht auf den Konturen stehende Zahnschnitte, welche in Gestalt doppelter Einschnitte bisher nur bei einem Exemplare vorkamen (AH<sub>1</sub> I. Tafel 9. VI. Tafel 13), 3. ein-, zwei- oder seltener dreiviertelkreisförmige Einschnitte bei den Kreuzungspunkten bandartiger Körper (AH<sub>1</sub> I. Tafel 4, 5a—c, 6, 7, 8a—b, 13, 15, 21, 25 (?), 28 u. 31, weiter die Silberschnalle des 3. Fundes von Igar, Fig. 28). Diese viertelkreisartigen Einschnitte kommen in einem Falle auch bei ein und demselben Stück in zweierlei Grössen vor: AH<sub>1</sub> I. Tafel 8a—b,



Diese drei Variationen des Zahnschnittes, wie sie auf den in AH<sub>1</sub> Tafel I und II zusammengestellten bisher bekannten Exemplaren ersichtlich sind, können zusammen auf demselben Stücke vorkommen. Die Riemenzunge des 2. Fundes von Igar bedeutet insofern etwas Neues, als die darauf in gleichen Abständen sich wiederholenden Zahnschnitte den ganzen bandartigen Körper innerhalb der Konturen kreuzen und dass in der ganzen Komposition ausschliesslich nur diese Art des Zahnschnittes vorkommt (die Zahl der Einschnitte beträgt zwei, drei und in drei Fällen vier). Hieraus geht hervor, dass die den bandartigen Körper gänzlich kreuzenden Einkerbungen bei den bisher bekannten, mit Zahnschnitten verzierten Stücken ebenfalls als eine spezielle Variation zu betrachten sind (AH<sub>1</sub> I. Tafel 1—3, 12a, 13, 14, 16, 26, 29). Die sich kreuzenden Zahnschnitte haben zwei Nebengattungen. Bei der einen stehen die Einschnitte senkrecht auf den Konturen, bei der anderen, welche mir bisher nur in einem Beispiel bekannt ist, treffen sie schräg (AH<sub>1</sub> I. Tafel 1.) Auf dem Ring der Silberschnalle des 3. Fundes von Igar stehen die in der Mitte der S-förmigen Figuren angebrachten dreifachen bzw. vierfachen Einschnitte senkrecht zum Körper dieser Figuren, schneiden also die Konturlinien unter einem spitzen Winkel. Die drei Einschnitte in der Mitte des S-förmigen dünneren Bandteiles der rechten Tierfigur des Schnallenbeschlags verlaufen gleichfalls schräg, das beruht jedoch — wie der entsprechende Teil der linken Tierfigur zeigt — auf mangelhafter technischer Ausführung.

Mit den übrigen Stücken der Funde von Igar will ich mich des Weiteren eingehender befassen, da sie einerseits getreulich die Gruppe charakterisieren, in welche die mit Zahnschnitten verzierte Riemenzunge des 2. Fundes und die mit Zahnschnitten versehene Schnalle des 3. Fundes gehören, und andererseits

für das Studium der Völkerwanderungskunst neues Material beibringen.

Das im 2. Funde von Igar vorkommende Bügelpaar (VIII, 2, 3) und der Zaum (VIII, 1) verraten, dass der Besitzer der Riemenzunge, die germanisches Tierornament mit Zahnschnitten trägt, ein Reiter war, was die im 3. Funde von Igar vorkommende charakteristische Waffe der Reiternomaden, der einschneidige und gekrümmte Säbel (X, 1) noch unterstreicht. Zwischen den drei Funden besteht ein enger Zusammenhang; ihre Gleichzeitigkeit steht wohl ausser Zweifel. In jedem kommt die für die Avarenzeit charakteristische, in einem Stück gegossene Schnalle vor (VI, 5; VII, 2; IX, 2 und 21), ausserdem sind andere gemeinsame Typen der Avarenzeit vorhanden, über die wir in der Folge noch reden werden. Die charakteristisch avarische Pferdegeschirr-Garnitur (VII, 4—21) und die Frauen-Ohrgehänge des 2. Fundes (VII, 26—27) noch hinzugenommen, können wir für die männlichen Skelette des 2. und 3. Fundes mit grösster Wahrscheinlichkeit feststellen, dass sie von vornehmen avarischen Reitern herkommen.

Das absolute Alter der Funde von Igar wird durch die verwandten ungarländischen Funde angegeben. In allen drei Funden sind Gegenstände vorhanden, welche auch in dem durch eine Goldmünze des Constantinos Pogonatos IV (669—670) datierten Funde von Ozora (Tótipusztá) vorkommen: so z. B. die erwähnte, aus einem Stück gegossene Schnalle von avarenzeitlichem Typus (VI, 5; VII, 2; IX, 2 und 21. — Von Ozora: Hampel III, 266, 9—10; 268, 4). Die Goldscheiben des 1. und 2. Fundes von Igar (VI, 1; VII, 28—29) und die entsprechenden Stücke des Fundes von Ozora (Hampel III, 267, 1—1a) werden weiter unten zur Sprache kommen. Die Goldohrgehänge des 2. Fundes (VII, 26—27) sind mit rötlich-gelben Steinen im Funde von Ozora (Hampel III, 267, 7—8) anzutreffen. Gemeinsam ist der obere, ovale Abschluss

des Säbelgriffes (IX, 17: *Hampel* III, 268, 14—16) und das untere Saumband der Tasche (IX, 30—31: *Hampel* III, 268, 12—13). Die goldene Gürtelgarnitur des 3. Fundes von Igar weist auch einige gemeinsame Typen auf. (IX, 7—10, 12: *Hampel* III, 268, 1—3; 266, 6—7). In dem durch eine Goldmünze des Justinianus I (527—565) datierten Funde von *Kunágola* sind folgende entsprechende Formen zu finden: der mit einem Reifen versehene Beschlag der Dolchscheide (VI, 15: *Hampel* III, 161, 3a—b), die ringartigen Goldverzierungen (VII, 30—31: *Hampel* III, 260, 6), das kelchartige Silbergefäß (X, 2: *Hampel* III, 262, 10). Die Analogien der rosettenartigen goldenen Pferdegeschirr-Beschläge des 2. Fundes von Igar sind im avarischen Reitergrabe Nr. 10 von *Dunapentele* an der ihnen zukommenden Stelle, am Pferdeschädel gefunden worden (Ausgrabung des Ungarischen Nationalmuseums, 1. AÉ. 1909, S. 97 und f. Fig. 9 und 10 auf S. 102). Der Typus des Eisenzaumes (VIII, 1) mit der trapez- oder viereckförmigen Seitenstange des Riemenhalters an der Mitte der Vorsprünge ist aus dem Grabe Nr. 7 von *Dunapentele* anzuführen: AÉ. 1909, S. 98, Fig. 2. Wenn man all diese zeitbestimmenden Daten in Betracht zieht, ist der Fund von Igar im Grossen und Ganzen in die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des VII. und der ersten Hälfte des VIII. Jahrhunderts zu setzen. Die Zeitbestimmung bezieht sich eigentlich auf das Grab und nicht auf die Zeit der Herstellung der in ihm gefundenen Gegenstände.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass die Funde von Igar in jene Gruppe des ungarländischen Denkmalmaterials der Völkerwanderungszeit gehören, die *Hampel* in seinem grossen Werke unter dem Namen «3. Gruppe» eingeführt hat. Die Detaillierung der bekannten Klassifizierung *Hampels* unterlasse ich an dieser Stelle (*Hampel* I, 12. 772. 807), ich hebe nur hervor, dass der 3. Gruppe die 2. Gruppe

gegenübersteht, die in Sachenformen, Motiven, Stil und technischer Ausführung gegenüber der 3. Gruppe wesentliche Abweichungen zeigt. Nach Feststellung *Hampels* läuft die 2. Gruppe zeitlich parallel mit der 3. Gruppe (S. 806. u. f.). Zwischen beiden Gruppen sind jedoch nicht so scharfe Grenzlinien, was wegen des zeitlichen Nebeneinanders auch natürlich ist. Da die Berührungspunkte zwischen beiden Gruppen auch hinsichtlich der Zahnschnittornamentik beachtenswert sind, werde ich im Folgenden den Zusammenhang mit der 2. Gruppe bei einigen Stücken der Funde von Igar zum Gegenstand meiner Untersuchungen machen.

In technischer Hinsicht und auch bezüglich der Bestimmung sind die beiden Goldscheiben des 2. Fundes von Igar (VII, 28 und 29) mit den zwei grösseren Scheiben des Fundes von *Ozora* (*Hampel* III, 267, 1—1a) zusammenzufassen; auf ihrer Rückseite war ähnlich wie auf den Stücken von Igar eine kleine Schlinge bzw. ein Haken aufgelötet, wie es die an den entsprechenden Stellen befindlichen Spuren zeigen. Auf Tafel XI, 5—5a, 6—6a bringe ich nach Fotografien beide Seiten dieser Scheiben. Der Rand an der rückwärtigen Seite der Scheibe von *Ozora* (XI, 5—5a) hat an zwei gegenüberliegenden Stellen Unterbrechungen erlitten; diesem Stück entspricht VII, 28 im Funde von Igar. Die andere (XI, 6—6a), weist nur an einer Stelle eine Unterbrechung bzw. Spuren der Lötung auf, ihr Gegenstück ist VII, 29 im Funde von Igar.

Das eine Stück des Paares der mit Zellen versehenen Goldscheiben ist auch im 1. Funde von Igar vorhanden (VI, 1). Auf der Rückseite sind an zwei gegenüberliegenden Punkten des Randes die Lötspuren des Hackens und der Schlinge sichtbar; es entspricht also diesem Stück VII, 28 des 2. Fundes von Igar und XI, 5—5a im Funde von *Ozora*.

Derartige mit Zellen versehene Scheibenpaare pflegen in den reicheren



Frauengravern der II. Gruppe öfters vorzukommen. Unter XI, 1–4 bringe ich die Fotografie eines ziemlich mangelhaften Frauengrabfundes von *Darázs* (Komitat Baranya). Das Scheibenpaar ist hier in verhältnismässig sehr gutem Zustande erhalten und an der Rückseite sind die Spuren der Konstruktion gut wahrnehmbar. Diese Scheiben pflegen auf der Brust der weiblichen Skelette nebeneinander zu liegen, ich selbst fand solche Stücke öfters am oberen Teil des Brustkorbs, hie und da in der Nähe des linken Schulterblatts. An der Rückseite der einen Scheibe von *Darázs* (XI, 1–1a) kommt an einer Stelle eine Lötspur vor, es entsprechen sich demnach VI, 1; VII, 28 und XI, 5–5a. Es muss noch bemerkt werden, dass die Oberfläche beider Scheiben von *Darázs* starke Spuren von Vergoldung zeigt; bei anderen Exemplaren pflegt die Vergoldung selten vorzukommen.

Aus diesen technischen und stilistischen Übereinstimmungen ist es offensichtlich, dass die Bestimmung der Scheiben der 2. und 3. Gruppe die Gleiche war. Es sind allerdings zwischen den Scheiben der beiden Gruppen auch wesentliche Unterschiede vorhanden. Die mit Zellen versehenen Scheiben der 2. Gruppe haben folgende charakteristische Züge. Der Durchmesser sämtlicher mir bekannter Exemplare ist, unbeachtet der Anzahl der Zellen, ohne Ausnahme 2,7 cm. Die Anordnung der Zellen ist derart, dass um eine grössere und mit höheren Wänden versehene mittlere Zelle herum sich halb- oder dreiviertelkreis-förmige niedrigere Zellen im Kreise reihen. Die Höhe ihrer Wände ist immer gleich der Höhe der das Ganze umgebenden äusseren Zellenwand. Die Anzahl der kleinen halb-, bzw. dreiviertelkreis-förmigen Zellen ist meistens acht, selten fünf, sechs oder sieben. Diese, wie die zwischen sie und der äusseren Zellenwand fallenden dreieckigen Zellen sind immer mit *flachen* (nicht gewölb-

ten) Glasplättchen ausgefüllt. Die Farbe der Glasplättchen ist gelb-grün, oder blau-grün, sie wechselt in der Weise ab, dass gleichfarbige Zellen einander gegenüberliegen, wodurch zwei ineinander gelegte Rosetten entstehen. In der mittleren, höheren und grösseren Zelle sitzt ein dunkelblaues, helles, blau-grünes, gelb-grünes, oder hellgelbes, meistens gewölbtes Glas. Auf den Unterteil der äusseren Zellenwand ist aussen immer eine eingekerbte Drahtfassung aufgelötet, während das Ganze von einem rückwärts aufgelöteten, kreisrunden Bronzeblatt zusammengehalten wird (XI, 1–1a, 2–2a). Die zur Befestigung dienenden kleinen Bronzeschlingen und Haken sind auf dieses Bronzeblatt *separat* aufgelötet (Siehe *Hampel* III, 65, 12. Grab 1–1a–1b). Die Schlingen und die dazugehörigen Haken sind meistens von so feiner Arbeit, dass sie sich in der Erde ablösen und verloren gehen.

Die Scheiben der 3. Gruppe zeigen ein anderes Bild. Bei den Exemplaren von *Igar* ist ebenfalls die äussere Einfassung mit eingekerbtem Draht, bezw. mit einer Perlenreihe vorhanden (VI, 1; VII, 28–29). Die Einteilung der Oberfläche und die Grösse zeigen Abweichungen. An den beiden Scheiben des 2. Fundes von *Igar* wiederholt sich der eingekerbte Draht auch neben der mittleren Zelle, das Feld ist von vier, in gleichen Entfernungen angebrachten, kreisförmigen Zellen verziert, welche durch auswärts gekrümmte Tangenten verbunden sind. Der volle Durchmesser beträgt 1,9 cm. Der Durchmesser der Scheibe im 1. Funde von *Igar* ist 2,8 cm. Die Einteilung der Oberfläche ist der der vorherigen verwandt, nur ist an Stelle der Tangenten ein vierzackiger Stern angebracht. In jeder der kreisförmigen Zellen sitzen gewölbte, gelbliche Gläser (in den Zellen der zweiten Gruppe befinden sich, wie erwähnt, immer nur in den mittleren gewölbte Gläser). Der Durchmesser der Goldscheiben von *Ozora* (XI, 5–5a,

6—6a) beträgt 4,2 cm, eine bei dieser Sachenform ungewohnte Grösse. Die Einteilung der Oberfläche ist im Prinzip die gleiche wie bei den Exemplaren von Igar, jedoch reicher an Details. An Stelle der äusseren, grossen Perlenreihe tritt hier eine aus grossen, hohlen Kugeln zusammengestellte Serie; zwischen den Kugeln ist ein eingekerbter Draht eingelegt.

Während also die Variationsmöglichkeiten der Oberflächenverzierungen der in vielen Exemplaren bekannten, mit Zellen versehenen Scheiben der 2. Gruppe sich nur auf die Abwechslung der Anzahl der Zellen und der Farbe der eingelegten Gläser beschränkt, sind die bisher bekannten Scheiben der 3. Gruppe an Grösse verschieden und variieren in Verzierung und Einteilung der Oberfläche.

Die goldene Gürtelgarnitur des 3. Fundes von Igar zeigt ebenfalls einen starken Zusammenhang mit der 2. Denkmalgruppe. Die Form der Riemenzunge (IX, 1) mit sich einbiegenden Seiten und zugespitztem Ende kommt bei den Riemenzungen der 2. Gruppe häufig vor (Hampel III, 70, 2—2a; 80, 3—7; 91, 1a usw.). Ihre Ornamentik ist verwandt mit den bei den Funden von Keszthely häufigen Motiven der Riemenzungen mit graviertem und gemeisselter Oberfläche (Jahrb. für asiatische Kunst, 1925, Taf. 64, 13). Auf den Riemenzungen und Gürtelbeschlägen der 2. Denkmalgruppe pflegt auch noch die Verwendung von einzeln stehenden Zellen auf der Fläche vorzukommen, wie es einzelne Funde der Gräberfelder von Gátér und Győr zeigen (AÉ, 1902, S. 131, Győr 120. Grab 5). Dieser Typus der Gürtelgarnituren pflegt dagegen nur in der 3. Gruppe vorzukommen; der Beschlag IX, 7 ist am meisten typisch (siehe Hampel III, 261, 1a; 268, 2). Charakteristisch ist noch, dass auch hier zweierlei Typen der schildförmigen Gürtelverzierungen vorkommen, grössere (IX, 3) und etwas kleinere

(IX, 8—10). Die grösseren bestehen immer aus zwei Platten (die rückwärtige pflegt vollständig glatt zu sein, wie auch beim 3. Fund von Igar), die kleineren zeigen an der Rückseite das Negativbild des Musters der Vorderseite und die zur Befestigung dienenden, langen Schlingen sind hier angelötet (Hampel III, 261, 5a—5b, 4a—4b; beim Funde von Ozora weisen die Abbildungen Hampels diese Unterschiede nicht auf). Der riemenzungenförmige Beschlag IX, 11 ist an der Rückseite ebenfalls mit derartigen Schlingen zur Befestigung versehen; dies ist ganz ungewöhnlich bei der 2., wie bei der 3. Denkmalgruppe, und ähnliche Riemenzungen (welche also vom Ende des Riemens nicht frei herabhängen, sondern ihrer ganzen Länge nach am Ende des Riemens befestigt waren) finden sich im archäologischen Material der landnehmenden Ungarn vor (Hampel III, 334, 12a—12b; 345, 7; 346, 6; 360, 2; 412, 1 usw.). Ein zweites charakteristisches Stück der Garnituren aus der 3. Gruppe ist IX, 12 (Hampel III, 271, 7a—7b; 266, 6, 7), welches auch unter den gepressten Mustern der Avarenzeit vorkommt (AH, VI, 18). Das Heftel IX, 22 ist dagegen unter den Funden von Szenes der 2. Gruppe entdeckt worden (Jahrb. für asiatische Kunst 1925, Taf. 65, 24). Die vergoldeten Bronzegegenstände unbekannter Bestimmung IX, 24—25 pflegen, was ihre Ausführung sowohl in Guss-, wie Presstechnik betrifft, in beiden Denkmalgruppen öfters vorzukommen (Hampel III, 108, 11, 12; 127, 62. Grab 4—5 usw.). Was der enggenommenen 2. Denkmalgruppe gänzlich abgeht, ist in erster Linie die grosse Rolle, die das Gold in den Funden von Igar spielt. Unter den mit Greifengestalten, Tierkampfscenen und charakteristischen Pflanzenmotiven verzierten Riemenzungen und Gürtelbeschlägen der 2. Gruppe wurde meines Wissens in Ungarn kein einziges echtes Stück aus Gold oder Silber gefunden. Das charakteri-



stische Material ist Bronze, die nach dem Guss häufig vergoldet oder versilbert wurde, jedoch das Vorkommen von Gold und Silber auf Schritt und Tritt, welches die 3. Denkmalgruppe charakterisiert, ist hier vollständig unbekannt. Auch die Parierstange des Säbels ist mit einer starken Goldplatte bedeckt (X, 1—1a), was bei den zusammen mit den gegossenen Bronzen der 2. Gruppe gefundenen Säbeln (verhältnismässig geringer Anzahl) noch kein einziges Mal beobachtet wurde (*Jahrbuch der Ung. Arch. Gesellschaft* II, Budapest 1927, S. 166. u. f. = S. 380. ff.)

Ausser dem Zusammenhang mit den ungarländischen Gräberfunden der Avarzeit wird die Stellung und Bedeutung der Funde von Igar noch durch ihre Übereinstimmung mit dem sog. avarischen Fürstenschatz von *Poltava* (*Malaja Pereschtschepina*, Gouv. Poltava) beleuchtet. Dieser Zusammenhang ergibt sich vor allem durch die Zellentechnik an den oben behandelten Goldscheiben. Für diese Technik ist es charakteristisch, dass auf der gegebenen, auszufüllenden Oberfläche niedere (cca 1 mm betragende) Zellenwände aufgelötet werden (bei den Goldscheiben der 2. Gruppe beträgt die Höhe der Wände bei den niedrigeren Zellen immer cca 2 mm), und das Ganze mit einer ebensolchen Zellenwand umgeben und diese äussere Wand von aussen mit einem gekerbten Golddraht oder einer Perlenreihe eingesäumt wird. Diese Umsäumung kann bei einzelnen grösseren figuralen Einheiten auch innerhalb des Feldes vorkommen (VI, 1; XII, 10). Die charakteristische Zellentechnik finden wir an den verschiedensten Sachenformen unter den Funden der 3. Gruppe. Sie findet sich auch beim Funde von Csepel (*Arethuse*, Paris, 1926, Aprilnummer S. 2, Tafel V, 1—7), und zwar an der P-förmigen riemenhaltenden Öse der Säbelscheide (Abbildung wiederholt unter XII, 5) und am oberen Blatt des Griffbeschlages desselben Säbels

(XII, 10). Wir finden sie auch an den Goldringen des Fundes von *Ozora* (die Fotografie eines dieser Ringe bringe ich XII, 9) und an den grossen goldenen Riemenzungen des Schatzfundes von Pereschtschepina (Abb. 29; *Materialy po arch. Rassij* 34, 1914 Taf. XXV, 2). Sie ist ausserdem an den aus Gold gefertigten rosettenförmigen Gürtel-, bzw. Pferdegeschirr-Beschlägen des Fundes von Pereschtschepina (XII, 1—4) vorhanden. Die Zellenfelder sind bei diesen Stücken immer mit eingekerbtem Draht oder einer Perlenreihe umsäumt.

Das Bild des Materials, in welches die Funde von Igar einzureihen sind, wird durch die Ausführung in Press-technik der mit Zellentechnik verzierten, verschiedenen Sachenformen ergänzt. Dies eröffnet zugleich weitere Zusammenhänge mit dem Funde von Pereschtschepina. Die mit Abschnitten versehenen Seiten der oben in Zellentechnik verzierten Rosetten des Pereschtschepinaer Fundes (XII, 1—4) wiederholen sich in den ungarischen Funden in einfacherer Zeichnung der Presstechnik, jedoch mit den charakteristischen Formen. An erster Stelle erwähne ich das avarische Reitergrab Nr. 193 des Gräberfeldes von *Gátér*: *AE* 1906, S. 208—10. Die Rosetten sind hier aus mit Goldplatten bedecktem Bronzeblech gepresst. Sie wurden im Grabe an ihrer ursprünglichen Stelle, am Pferdeschädel entlang der Halfterriemen gefunden (*AE* 1906, S. 210 Abb.). Diese Rosetten wurden auch in Ungarn hergestellt, wie die erhaltenen Pressmodelle beweisen. Unter XII, 7 und 8 wiederhole ich die Abbildungen zweier solcher Pressmodelle, nach *AH*<sub>1</sub> Tafel VI, 14—26, aus dem Grabe Nr. 11 des Gräberfeldes von *Gátér*. Das Stück XII, 8 entspricht in Form und Verwendung dem von Pereschtschepina XII, 1. Der Zusammenhang ist noch klarer bei der Rosette (XII, 7), bei der oberhalb der seitlichen Abschnitte sich in gleicher Weise brillenförmige Spiralen anreihen

wie auf den Rosetten von Pereschtschepina (XII, 1–4). Ähnliche Rosetten kommen noch im grossen Pressmodellfunde von *Fönlak* (AH<sub>1</sub> Tafel V, 26–29) vor. Dieser Zusammenhang ist im Denkmalmaterial Ungarns noch weiter zu verfolgen. Der Vereinfachung des Musters der zellenverzierten Riemenzungen von Pereschtschepina (Fig. 29, 1, 2 und 3) begegnen wir bei zwei ungarischen, aus Bronzeplatten gepressten Riemenzungen, welche *zusammen* als Geschenk L. Mauthners in das Ungarische Nationalmuseum gelangten (Fig. 29 4, 5). Die mit ; Zellenverzierung versehene Säbelscheiden-Öse von *Csepel* (XII, 5) wiederholt sich in ihrer Presstechnik, mit ebensolcher Einteilung im avarischen Grabfunde von *Zsámbok* (Komitat Pest) (aus einer Goldplatte gepresst: XII, 6). Es ist noch nicht vorgekommen, dass die Igarer Scheiben (VI, 1; VII, 28–29) oder die Ozoraer Scheiben (XI, 5–6), mit solcher Oberflächen-einteilung in der Presstechnik sich wiederholt hätten. Dagegen finden wir in der 2. Denkmalgruppe, in der Rolle von Scheiben wie die von Darázs (XI, 1–2), ovale oder viereckige, aus Bronzeplatten gepresste Erzeugnisse (Bruchstück-Paar: *Hampel* III, 130, Grab III, 3–5). Ein solches Paar ist auch *Hampel* III, 472, 1–3.

Im 3. Funde von Igar kommt noch ein Stück vor, welches mit dem Funde von Pereschtschepina den engsten Zusammenhang aufweist. Es ist eine Bronzeschnalle mit Charnier (IX, 23), die in dieser Grösse und Form sowohl in Ungarn, wie auch im südgermanischen Gebiet häufig vorkommt (AÉ 1923–26, 156 u. f. S.; S. 317 ff.). Der Schnallenring ist oval, der Schnallenbeschlag länglich und besteht aus einem unteren runden oder ovalen und einem oberen eckigen Teile. Die grosse goldene Schnalle aus dem Funde von Pereschtschepina ist ein fürstliches Musterstück dieses Typus. Mit unserem Schnallentypus befasst sich eingehend L. Matzulewitsch im »*Semi-*

*narium Kondakovianum*» Praga 1927, S. 127 u. f. und hebt den Zusammenhang mit den ungarischen Denkmälern hervor.

Die Pferdegeschirrverzierungen des 2. Igarer Fundes (VII, 4–11, 12–21) gehören in denselben Kreis wie die Pereschtschepinaer Stücke XII, 1–2 und 7–8 (*Hampel* III, 274). Ungewohnt ist nur die verdorbene Form der Beschläge VII, 4–11. Die Form ist identisch mit denen der Pferdegeschirrbeschläge, welche aus dem 10. Grab von *Dunapentele* stammen (AÉ 1909, S. 102, Fig. 10, 2) und mit den gleichförmigen Goldverzierungen des Fundes von *Ozora* (*Hampel* III, 267, 16–17). Diese Form geht auf ein ähnliches fürstliches Stück zurück wie XII, 1 im Fund von Pereschtschepina.

Was die Eisenobjekte der Funde von Igar anbelangt, werde ich mich mit dem Säbel des 3. Fundes in einer besonderen Arbeit befassen, zu den in Rede stehenden Fragen genügt das auf Seite 330 und 337 Bemerkte. Auffallend ist das Vorkommen der eisernen Sichel im 3. Grabe von Igar, einerseits weil im Grabe eines avarischen Führers ein für den Ackerbau so charakteristisches Werkzeug kaum zu erwarten wäre, anderseits, weil die Sichel bisher aus Gräbern der ausgesprochenen 3. Denkmalgruppe nicht bekannt war (*Hampel* I, S. 106). Die hauptsächlichsten Eisenobjekte des 2. Fundes von Igar sind der Zaum, das Bügelpaar und die Streitaxt. Der Zaum (VIII, 1) mit den gebräuchlichen, in der Mitte ineinander greifenden Ringen und an beiden Enden mit je zwei Ringen versehene Trensen. Der äussere Ring diente zum Halten des Halfterriemens, der daneben befindliche innere zum Halten des geraden Seiteneisens (*Hampel* III, 240, 3). Die viereckigen Ösen an diesen Seiteneisen sind in den Denkmalgruppen 2 und 3 garnicht unbekannte Erscheinungen (*Hampel* III, 146, 4; 68, 3; 275, 3a–c). An den Läumen der späteren, aus der ungarischen Landnahmezeit stammenden Stücke kommen sie in entwickelterer



Form und grosser Anzahl vor (*Hampel* I, 248, u. f.). Im archäologischen Material Ungarns aus der Völkerwanderungszeit stehen die Bügel mit charnierartigem Hals allein (VI. I, 2—3). Sonst kommt die Bügelform als solche sowohl in der 2. als in der 3. Denkmalgruppe vor (*Hampel* I, 225, u. f. S.). Die Streitaxt ist sehr gut erhalten (VIII, 4). In ihrer Gliederung zeigt sie einige Abweichungen vom gewöhnlichen Typus, sie ist gestreckt, die stielhaltende Hülse ragt stark, jedoch nicht spitzig hervor. Ihr kürzerer Arm erscheint als organische Fortsetzung des längeren. Sonst steht ihr zunächst das Exemplar *Hampel* I, 99 aus *Czikó*. Die Pfeilspitzen (VIII, 5—8) sind dreikantig und weichen nicht von der gewohnten Form ab. Aus den Bruchstücken der Eisenschnalle (VIII, 9) ist soviel zu rekonstruieren, dass sie länglich und in der Mitte der beiden Längsseiten ein wenig eingebogen war (*Hampel* III, 217; Grab 318. *Czikó*). Die im 3. Funde entdeckte grosse Anzahl Eisenreifen kommt in Gräbern der 2. Denkmalgruppe häufig vor. In den reichen Gräbern aus der 2. Denkmalgruppe des Grabfeldes von *Mosonszentjános* habe ich selbst solche ausgegraben.

Es wurde in Verbindung mit den Funden von Igar auf die Zusammenhänge der 3. Denkmalgruppe mit der 2. Gruppe hingewiesen. Aus dem Gesagten geht hervor, dass die Zusammenhänge der beiden Gruppen nicht ihre Identität beweisen, sondern dass im Gegenteil, zwischen beiden Gruppen auch in Fällen gemeinsamer Erscheinungen, wie wir solche bei den mit Zellentechnik verzierten Scheiben und der goldenen Gürtelgarnitur des 3. Fundes sahen, manchmal ganz wesentliche Unterschiede bestehen. Die Benützung dieser archäologischen Feststellungen vom geschichtlichen Standpunkte aus ist noch verfrüht und deshalb auch nicht Ziel meiner Untersuchung. Im Falle weiterer Funde werden jedoch die Funde von Igar auch in dieser Hinsicht eine grosse Rolle

spielen. Diesmal bemerke ich nur noch, dass, wie die einzelnen Goldgegenstände der Funde von Igar, so auch der die Zahnschnittornamentik tragende germanische Tierstil sich in Ungarn in einem Falle mit der Sachenform der 2. Gruppe verbindet, und zwar bei der Schnalle von *Mártély* (AH<sub>1</sub> II. Tafel 31), deren Typus in den charakteristischen Gräbern der 2. Gruppe vorzukommen pflegt (AH<sub>1</sub> S. 28: G. 59).

Die Zahnschnitte, wie ich im AH<sub>1</sub> S. 23—24: G. 55—56 erwähnte, zeigen sich in der Kleinplastik des früheren Mittelalters ausschliesslich auf dem Gebiete Ungarns. Für ihre Herkunft habe ich im II. Kapitel AH<sub>1</sub> zwei hypothetische Lösungen mitgeteilt. Nach der einen stände die Zahnschnittornamentik in Verbindung mit der Umgestaltung der Tierheiten des altgermanischen II. Stiles zur Bandornamentik. Nach der zweiten Lösung dienten die Zahnschnitte nicht zur Andeutung der Gliedmassen, sondern wären nur ein Stilelement, das aus der westsibirischen und südrussischen skythischen bzw. sarmatischen Kunst bei einer späten Wiedergeburt einzelner Motive dieser alten Kunst in der Völkerwanderungszeit in die ungarländische Kunstübung der Avarenzeit gelangte.

Gelegentlich meiner archäologischen Studienreise in Russland hatte ich die Möglichkeit, Material unmittelbarkennen zu lernen, welches auf die Entstehung der Zahnschnittornamentik ein neues Licht werfen kann. Den Zusammenhang der ungarländischen Kunst der Avarenzeit mit dem russländischen skythischen und sarmatischen, zum Vergleich heranzuziehenden Materiale erkennen wir jedoch heute noch nicht klar. Im einschlägigen russischen Material begegnen wir den gleichen Erscheinungen, welche sich später in unserem ungarländischen avarischen Material wiederholen. Auf die Frage des historischen Zusammenhanges gewinnen wir jedoch aus diesem Material keine Antwort. Das Problem steht

in Verbindung mit jenen Motiven der altgermanischen Kunst, die man nach *B. Salin* unter dem Namen Stil II zusammenzufassen pflegt. Im folgenden Kapitel werde ich in Verbindung mit einer charakteristischen Sachenform, dem kreuzförmigen Pressmodell des Fundes von *Fönlak* eine Gruppe der russländischen, skythischen Funde einführen, welche unter zwei Gesichtspunkten lehrreich sein wird. Einerseits werde ich das Vorhandensein dieser charakteristischen Sachenform in den ungarländischen skythischen Funden nachweisen, andererseits werden wir in diesem Material einige Grundelemente des II. Stils der altgermanischen Tierornamentik erkennen.

## II.

### Das kreuzförmige Pressmodell von *Fönlak* und seine skythischen Vorläufer.

Bei *Fönlak* (Komitat Temes) wurde im Jahre 1899 anlässlich von Erdarbeiten ein grosser, Pressmodelle enthaltender Fund entdeckt. Ein Teil des Fundes gelangte in das Ungarische Nationalmuseum, ein kleinerer Teil in das Museum von Arad. Erstmals publiziert: *AE* 1900, S. 117—123; 1901, S. 62—66. Nachher *Hampel* II, 392—396, 747—751. Die Veröffentlichung des gesamten Fundes, in Begleitung von Fotografien in Naturgrösse, in *AH*<sub>1</sub>, 32 u. f. S.: S. 62 ff. Taf. V—VI. Laut der ersten Publikation (*Hampel* II, 747) kam der Fund in Begleitung von Pferdeknöcheln, im Überschwemmungsgebiet des Flusses Maros zum Vorschein, woraus *Hampel* den Schluss zog, dass dort ein wandernder Goldschmied mit seinem Pferd umgekommen sei. Eine eingehende Beschreibung des Fundes unterlasse ich im Hinblick auf obige Publikation, nur die Bilder der im Funde vorkommenden, mit Zahnschnitten verzierten drei Stücke bringe ich unter XIII, 2—4. Das Modell Nr. 3 diente wahrscheinlich zur Her-

stellung einer Pferdegeschirrverzierung. Die Form ist aus dem Reitergrab von Kassa: *AH*<sub>1</sub> Tafel II, 28 bekannt. Die Tierornamentik des Riemenzungenmodells XIII, 4 ist verwandt mit der im vorangehenden Kapitel behandelten Riemenzunge von Igar (VII, 1). Nähere Analogien sind unter *AH*<sub>1</sub> Tafel I, 3, 5, 13 u. f. zu finden. Das kreuzförmige Stück des Fundes XIII, 2 ist natürlich, wie auch die anderen Pressmodelle, dem Gebrauche entsprechend ein auf der Rückseite glatter, kompakter Bronzeguss. Die hier mitgeteilte Abbildung veranschaulicht das Stück etwa in natürlicher Grösse. *Hampel* hat es mit dem Stiel nach unten abgebildet (*Hampel* II, 395) und schreibt darüber: «Endstück eines Gürtelriemens...». Im ungarischen Denkmalmaterial der Völkerwanderungszeit kam bisher ein derartiges Stück noch nicht vor und das Pressmodell bietet für die Verwendung keine Aufklärung. Nach *Hampels* Definition soll man sich also nicht verwundern. Auch *Tallgren* benennt das Stück XIII, 1 von *Zujevskoje*, welches aus einer fachmännischen Ausgrabung stammt und mit einer Konstruktion behufs Befestigung versehen ist, ebenfalls nur «mordant de courrois» (*Ananino*, p. 40—42, 101, 140, 167, 169, 171, 180). Die die Oberfläche deckende Ornamentik ist stark geometrisch und passt sich der Gestalt des Gegenstandes an. Die Oberfläche des oberen Flügels bedecken zwei nebeneinander herlaufende, doppeltgeflochtene Bänder, die mit zwei und dreifachen Zahnschnitten versehen sind. Eben solche Zahnschnitte kommen auch in der Mitte des Stückes vor. Die drei kürzeren Flügel bilden je ein Kreisblatt, auf dessen Kreisringen in regelmässigen Entfernungen je vier sich gänzlich kreuzende Zahnschnitte vorkommen. Diese Bandornamentik steht, wie jene der Igarer Riemenzunge (VII, 1) oder des Fönlaker Riemenzungenmodells (XIII, 4) ebenfalls mit dem II. Stil der altgermanischen Tierornamentik in en-



ger Verbindung. Die Sachenform ist allerdings in der altgermanischen Kunst gänzlich unbekannt. Wir finden sie jedoch auf russischem Gebiet wieder, in dem archäologischen Material der vorchristlichen Jahrhunderte.

Für Form und geometrische Verzierung unseres Exemplars ist als zunächst stehende Analogie ein Stück aus dem *Zujevskoje Gorodischtsche* (Kama Gebiet) heranzuziehen, dessen Fotografie in nat. Grösse ich dank dem Wohlwollen des Herrn A. A. Spitzyn unter XIII, 1 bringen kann. Es stammt von der Ausgrabung Spitzyn's v. J. 1898 (Otčet Imp. Arch. Komm. za 1898 g. S. 43–45) aus dem Grabe Nr. 168. Leider ist eine eingehende Beschreibung des Grabes nicht erschienen, vom Fundinventar verständigt kurz nur A. M. Tallgren, *Ananino* S. 42–45. Das Material des kreuzförmigen Stückes ist Bronze, die Technik Guss. Die Rückseite ist glatt, mit zwei kreuzweise sich gegenüber stehenden flachen Ösen, eine bei der Kreuzung der beiden Achsen, die andere nahe am Ende des langen Flügels. Die Länge der inneren Öffnung dieser Ösen beträgt 1,6 cm (gefl. Mitteilung des H. Spitzyn). Die Ornamentik der Oberfläche und ihre technische Herstellung zeigt die Fotografie, eine weitere Beschreibung unterlasse ich. Bezüglich der Verwendung des Stückes erhielt ich von Herrn A. Spitzyn mündliche und auch in einem späteren Briefe wiederholte Aufklärung. Seiner Meinung nach wurde dieses Stück am oberen Teil des Köchers verwendet, und zwar derart, dass der köcherhaltende Riemen, welcher am Gürtel befestigt war, zwischen den beiden Ösen befestigt wurde. Der stielartige Flügel stand aufwärts, die drei kreisförmigen Flügel jedoch, welche wahrscheinlich grosse kreisrunde Nagelköpfe nachahmen, waren nach abwärts gerichtet. Nach Spitzyn's Mitteilung ragte der längere Flügel über dem oberen Rand des Köchers nicht hervor. Das Stück wurde im Grabe ne-

ben dem Gürtel gefunden, wie dies an zitierter Stelle des *Otčet* (Ende der S. 44) zu lesen ist. Tallgren erwähnt aus dem Grabe eine grosse Anzahl von Pfeilspitzen, jedoch von dem Köcher selbst wird nirgends gesprochen. Nach einer anderen Ansicht diene dieser Sachentyp zur Verzierung des Pferdeggeschirrs und fand an der Stirne des Pferdes Verwendung (Briefliche Mitteilung des Herrn M. Rostowtzeff).

Das stark vergoldete in Bronzeguss ausgeführte Stück von *Derevki* (XIV, 3) fand man in der gleichen Lage beim Skelett, wie das von *Zujevskoje*. Der Fundort ist das Dorf *Derevki*, Gouv. *Charkov*, Bezirk *Achtyrka* (*Ukazatel Imp. Russ. Istor. Muzeja* za XXV 1. Moskau, 1916, S. 68; Siehe weiters: *Farmakovskij, Arch. Period v Rassij*, Mat. po arch. Rassij, 34, 1914, S. 33. XII. Tafel 2) aus den Ausgrabungen von *Zarjeczkij*. Leider hatte ich keine Gelegenheit, den Ausgrabungsbericht zu lesen. Nach meinen, im Historischen Museum zu Moskau gemachten Notizen, gehören noch 14 aus Goldblech gepresste kauernde Tiergestalten dazu (*Borovka, Scythian Art*, pl. 11 A), ferner Bruchstücke von Eisenstäben und, laut *Otčet* des Historischen Museums (a. a. O. S. 68) noch Bronzepfeilspitzen. Aus der brieflichen Mitteilung des Herrn Spitzyn weiss ich, dass auch diese beim Gürtel gefunden wurden, an der *Ecke* des Köchers. An der Rückseite des Stückes befinden sich in der Mitte und am Ende des Flügels je eine Öse. Die ganze Oberfläche ist mit Tierfiguren bedeckt. Am längeren Flügel sind vier kauernde, sich völlig gleichende Tiergestalten übereinander liegend gedrängt. Den mittleren Teil füllt eine Komposition aus, die den Kampf von zwei Tieren darstellt. Dasselbe Motiv wiederholt sich in den drei, dem Prinzip der Symmetrie entsprechenden Lagen der daranschliessenden kreisrunden Feldern. Das kleinere Tier ist ein *Steinbock*, was im Feld auf der rechten Seite am klarsten wahrnehmbar

ist. Das grössere ist ein fantastisches Raubtier, eine sehr typische Tierart der skythischen Kunst. Charakteristisch sind der Kopf, die Proportionen des Körpers und der lange, am Ende sich aufwärts windende Schwanz. Den Kopf charakterisieren das grosse Auge und der weiche Rüssel. Das Tiermotiv, in gutem Styl ausgeführt, ist in mehreren Exemplaren aus den *Sieben Brüdern* bekannt. Die Abbildungen zweier solcher Stücke bringe ich, dank der Gefälligkeit des Herrn G. Boroffka, auf T. XIV unter 4 u. 5 in nat. Grösse. Es sind vom ikonografischen Standpunkt wichtige Darstellungen des Tiermotivs, weil die einzelnen Details gut herausgearbeitet sind. Der Ausdruck des Gesichtes ist auch hier der gleiche. Charakteristisch ist der weiche Rüssel. Im Maul sind spitze Raubtierzähne sichtbar. Hals und Rumpf sind von einem dicken Pelz bedeckt, Schenkel, Füsse, Rücken, sowie der Schwanz sind kahl. Die Füsse sind mit mächtigen Vogelklauen bewaffnet. Der in der Mitte der kreisförmigen Komposition sichtbare Knopf gehört nicht zur Tierkomposition, sondern spielt nur eine rein raumausfüllende Rolle. Eine gleiche Funktion nimmt auch die kleine mandelförmige Figur ein, welche bei der Schwanzwindung sichtbar ist (a. a. O. Borovka S. 45 Literatur und Datierung: I. Hälfte des V. Jrh., auf S. 95, Tafel 14 B).

Aus Russland kenne ich noch zwei verschiedene derartige Bronzegüsse. Der eine aus *Olbia* (XIV, 1), der andere aus *Volkovczy*, Gouv. Kiev (XIV, 2). Die Fotografien beider verdanke ich Herrn N. Makarenko (Kiev).

Beim Exemplar von *Olbia* (XIV, 1) wird das in der Mitte sichtbare kreisförmige Feld von derselben zusammengerollten Tiergestalt ausgefüllt, der wir auch beim Stück von *Derevki* (XIV, 3) begegneten und als deren Vorbild wir die aus den *Sieben Brüdern* stammenden Tierdarstellungen (XIV, 4–5) erwähnten. Der

Gesichtsausdruck, die Proportionen des Körpers, die Körperhaltung und der sich aufwärts windende, kahle Schwanz veraten klar, dass es sich hier um denselben Tiertypus handelt. Die kürzeren Flügel des Kreuzes bilden Vogelköpfe mit Krummschnäbeln. Das Feld des längeren Flügels füllen zwei Paar Widderköpfe in symmetrischer Anordnung aus. Das dazwischenliegende mittlere und obere rhombusförmige Muster dient wahrscheinlich nur zur Raumausfüllung. Der Flügel wird an drei Seiten von einem verschnürten Rahmen umsäumt. Die Patina des Stückes ist dunkel rötelbraun.

Im Mittelfelde des Exemplars von *Volkovczy* finden wir ebenfalls das zusammengerollte Tiermotiv wieder. Die Zeichnung ist vom Rost derart zerstört, dass das Gepräge des Kopfes, resp. des Gesichtes nicht wahrnehmbar ist. Wenn man nach den Proportionen des Körpers und der Gestalt der Füsse urteilt, figuriert hier wahrscheinlich nicht mehr der vorherige Tiertypus, sondern eine Abart der Motive zusammengerollter Tiergestalten, als deren Vorbild die bekannte goldene Tiergestalt aus *Sibirien* (a. a. O. Borovka 45) zu bezeichnen ist. Die seitliche, durchbrochen gearbeitete Tierkampfszene gehört gleichfalls zu einer anderen Abart. Infolge der dicken Rostschicht kann man die Tiere nicht näher bezeichnen. Die Füsse des Tieres, die Leiste zwischen Kopf und Hals und der aufwärtsgewundene lange Schwanz erinnern an das Mustervorbild aus den *Sieben Brüdern*. Das Feld am längeren Flügel des Kreuzes füllen drei kauernde Tiergestalten aus. Oben zwei übereinander in horizontaler, unten eine dritte in vertikaler Lage. Die Schnurumsäumung des Flügels ist auch hier vorhanden (*Coll. Chanenko* II, pl. XVI, Text auf S. 26).

Unsere drei russischen Bronzegüsse stammen aus einer frühen Zeit der skythischen Kunst. Wenn man sich die Reinheit der Ausführung und des Stils



vor Augen hält, sind die zusammengerollten Tiergestalten dieser Stücke zeitlich denjenigen der Bronzescheiben der *Sieben Brüder* IV. Kurgan nachzusetzen. Das Alter dieses Grabes kann nach Rostovtzeff nicht viel jünger als das V. Jahrhundert sein (*Skifija i Bospor*, S. 356), doch können die Bronzen auch ältere Erzeugnisse sein, s. Bemerkung Rostovtzeff's unter Anm. 1 auf S. 356. Wenn auch die in Rede stehenden russländischen Güsse späteren Ursprunges sind als diese Scheiben, sind sie doch nicht um sehr vieles später anzusehen. Zur Datierung von *Derevki* sind die im Funde vorkommenden 14, aus Goldplatten gepressten Tiergestalten reinen Stiles zu verwenden. Borovka setzt sie in das VI. Jahrhundert (a. a. O. II, A. S. 94). Dieser Tiertypus wiederholt sich auch auf dem kreuzförmigen Stück, und zwar auf seinem längeren Flügel viermal untereinander. Die Datierung von *Volkovczy* ist schwieriger, weil es sich um eine schlecht durchgeführte Ausgrabung handelt (Rostovtzeff, S. 511). Rostovtzeff hält diesen Fund zusammen mit den Funden von *Aksjutinczy* für ziemlich spät und setzt ihn in das V–IV. Jahrhundert (S. 512). Das Stück aus *Olbia* (XIV, 1) ist ein Einzelfund und nur für sich selbst genommen datierbar. Borovka setzt es in das VI. Jahrhundert (a. a. O. S. 94). Alle drei Stücke stehen stilistisch auf der gleichen Stufe. Die von *Olbia* und *Derevki* stimmen auch in der Grösse überein, das Stück von *Volkovczy* ist etwas kleiner. Es kann leicht möglich sein, dass die etwas kleinere Dimension Zeichen eines späteren Zeitalters ist. Tatsache ist, dass das ungarländische Stück von *Fönlak* (XIII, 2) eine stark degenerierte Form verkörpert, es ist auch kaum halb so gross wie die russischen Stücke. Dagegen verdient das Stück von *Zujevskoje* (XIII, 1) aus der Gegend von Kama auch wegen seiner Grösse Beachtung. Die geometrische Oberflächenverzierung darf man gegen-

über den russischen, mit Tierfiguren verzierten Stücken nicht als Degeneration betrachten. Es ist eine für sich genommene, selbständige Verzierung, welche den Tiermotiven vollständig gleichwertig ist. Es ist wohl nur ein Zufall, dass aus der *Kamagegend* kreuzförmige Stücke mit Tierkompositionen nicht bekannt sind. Dieserhalb führe ich ein ebenfalls aus der *Kamagegend* stammendes Stück aus *Pianobor* an, welches sowohl vom Standpunkte der Chronologie, wie auch unseres entsprechenden ungarländischen Materiales besonderer Aufmerksamkeit würdig ist.

Die erste Publikation des Stückes von *Pianobor* findet sich im *Materialy po arch. vostöčn. gubernij Russij* Moskau, III, 1899, auf S. 49–50 von F. D. Nefedov. Dasselbst auch eine schwache Skizze auf S. 50, Fig. 4. Leider war es mir nicht möglich, von diesem Stück eine Fotografie zu beschaffen, weshalb ich auf der Textfigur 30 nur eine Skizze geben kann, welche ich nach dem Original in Naturgrösse hergestellt habe (Moskau, Anthropologisches Institut der Universität 10, VIII, 1926). Die Technik ist Hohlguß, die Rückseite ist, den hauptsächlichsten Wölbungen des Motives an der Vorderseite folgend, hie und da etwas eingedrückt. Am Ende der Flügel befindet sich rückseitig je ein breiter, flacher, grosser Knopf, an dünnem Halse hängend. Das Ende eines Flügels ist abgebrochen. Das Prinzip der Verzierung der Oberfläche ist dasselbe wie am unteren Teile des Stückes von *Derevki* (XIV, 3). Die drei grösseren und vier kleineren Tiergestalten bedecken die ganze Oberfläche ohne jedweden Rahmen und sind entsprechend der Form des Gegenstandes proportioniert verteilt. Die Szene selbst und auch die Tiertypen sind die gleichen. In der Mitte ein kleiner Steinbock, der sich in der Mitte der drei einwärts gebogenen Seiten wiederholt. Die grösseren Tiere sind in diesem Falle nicht in zusammengerollter Lage abge-

bildet, sondern der Form des Gegenstandes entsprechend in hockender Stellung. Die Proportionen des Körpers, die mit Krallen versehenen Füße, der aufwärtsgewundene lange Schwanz, die Ohren gleichen sich. Der Ausdruck der Köpfe, bzw. Gesichter ist verschieden. Die runden Augen sind zwar vorhanden, die Köpfe erinnern jedoch — entweder aus bestimmter darstellender Absicht, oder aus Primitivität — eher an Bärenköpfe. Die Form der Füße und die langen, spiralartig gewundenen Schwänze schliessen aus, dass es sich um bewusste Bären Darstellungen handelt. Die Details der Tierformen sind grob angegeben, die Technik des Gusses ist primitiv, aus der Anordnung der Komposition ist jedoch ersichtlich, dass es sich hier um die Nachahmung eines guten Vorbildes handelt. Über Fundort und Fundumstände informiert Nefedov. Die Grossgemeinde *Pianobor* liegt an der Kama, im Bezirk *Jelabuga*. Nördlich vom Dorfe, auf den Höhen am Ufer der Kama liegen drei Gräberfelder nahe bei einander. Das fragliche Stück stammt aus dem Goro-dischtsche benannten Orte. Einen Teil des Gräberfeldes haben Wind und Wasser fortgetragen. Bei den Forschungen Nefedovs an Ort und Stelle wurden hier zwei Frauengräber aufgedeckt. Unter den Funden erwähnt Nefedov folgende: ein gedrehter Halsring aus Bronze, ein Amulett aus Knochen, eine aus Bronze hergestellte Vogelgestalt. An einem eingesunkenen Teile des Gräberfeldes, an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Tiefen wurden unter durcheinander liegenden Gebeinen und Bruchstücken von Tongefässen «viele Bronzegegenstände gefunden» und zwar Pfeilspitzen, Spiegel, Äxte, *die in Rede stehende Gürtelverzierung*, kreisrunde Platten (Brustschmuck), Ketten, kleine spiralförmige Kegel usw. Tallgren sagt auf SS. 149 177 des *Ananino*, über das Stück, dass es eine etwas spätere Zeit als die *Ananino* Kultur (600—200 vor Chr.) vertritt,

obwohl es in der *Pianobor* Kultur noch immer das älteste Element ist. Nach Tallgren hängt die Kultur von *Pianobor* mit der römischen Herrschaft im Bosphorus zusammen (*Ananino* S. 183). Die Datierung Tallgrens ist vielleicht etwas spät. Zur Begründung dieser späten Datierung nimmt er scheinbar die berühmten sibirischen Goldplatten (a. a. O. S. 177) als Grundlage, auch den Stil der Tierkomposition nennt er «*permosibirien*» (S. 149). Aus einem Vergleich mit den russischen Stücken Taf. XIV, 1—5 ist jedoch offensichtlich, dass die Komposition sowohl kompositionell als auch stilistisch mit Südrussland und der Kubangegend in Verbindung steht; meiner Meinung nach ist es eine etwas, jedoch keinesfalls viel spätere Nachahmung irgendeines, mit den russischen Stücken gleichzeitigen und in gutem Stil und guter Ausführung hergestellten Vorbildes. Mir erscheint es um vieles wahrscheinlicher, dass diese mit Tierfiguren versehene Gürtelverzierung von *Pianobor* zu gleicher Zeit mit dem kreuzförmigen Bronzestück von *Zujevskoje* bzw. mit denselben südlichen Verbindungen in die Kamagegend gelangte (s. Tallgren, a. a. O. S. 180—181). Dies wird auch unterstützt durch den Umstand, dass das Motiv des zusammengerollten Tiers in gleicher Ausführung und gleichem Stil wie das Exemplar von *Simferopol* (Krim) (*Borovka*, a. a. O. Tafel 13, Datierung auf S. 95: VII—VI. Jahrh.) bekanntermassen sich auch im Gräberfelde von *Ananino* wiederholt (Tallgren, a. a. O. S. 13, Abb. 14). Ähnliche zusammengerollte tierförmige Stücke kommen noch an folgenden Orten der Kamagegend vor: 1. im Museum von *Ufimsk*, 2. ein stark stilisiertes Stück kommt westlich von Perm am *Gljadenovskoje Kostischtsche* vor, 3. ein aus Stein geschnitztes Stück hat Spitzyn aus dem Gouvernement *Vjalka* mitgeteilt.

Die kreuzförmigen Bronzestücke waren in der skythischen Epoche auch in



Ungarn verbreitet. In Ungarn zeigen sie keinen lokalen Charakter, sie ergänzen eher die Reihe der bekannten russischen Stücke. Ausser dem Skythenfunde des Jahres 1928 in *Mátraszele*, welcher weiter unten zur Besprechung kommen wird, kenne ich zusammen fünf sporadische Stücke. Alle sind unpubliziert. Ihre Fundorte sind leider unbekannt, sie sind zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Wegen in die Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums gelangt. Auf Tafel XV und XVI., bringe ich die Fotografien und zwar zusammen mit den Rückseiten. Die Art der Befestigung ist bei ihnen ebenso wie bei den russischen Stücken (S. Materialy po arch. Rassij, 34, Tafel XII, zum Artikel von Farmakovskij, Abb. 3).

Eine Variante des Stückes XIV, 1 von *Olbia* ist das Bronzegusstück Taf. XV, 1—1a. Der Fundort liegt angeblich im Komitat *Komárom*. Es gelangte aus einer Privatsammlung aus dem Komitat *Komárom* in das Ungarische Nationalmuseum (1927). Die Patina ist ebenso rötelbraun wie bei demjenigen von *Olbia*. Die Rückseite zeigt ein wenig grünlichbraune Flecken. Bei der Beschreibung beschränke ich mich nur auf das Allernotwendigste. In der Mitte befindet sich das Motiv des zusammengerollten Tieres mit dem Kopf nach unten und mit ziemlich verschwommenen Konturen. Der Kopf ist eher dem eines Wolfes ähnlich. Das Ende des Schwanzes ist im Kreise aufwärts gewunden. Am längeren Flügel sind oben zwei Paar Vögelköpfe mit Krummschnabel von der gleichen Form, wie solche unter den aus Bein geschnitzten Pferdegeschirrverzierungen von *Kelermes* zu finden sind (Fig. 33 b) angebracht, die Zeichnung des unter ihnen befindlichen längeren Kopfes ist nicht ganz klar. Im Verhältnis zum Exemplar von *Olbia* verrät dieses Stück sowohl in technischer wie in stilistischer Beziehung einen Verfall. Infolge der nachlässigeren Modellierung sind die einzelnen

Tierformen kaum zu erkennen. Die Schärfe der Linien, die bei dem Stück von *Olbia* einen kräftigen Rythmus gibt, ist hier beinahe gänzlich verflacht: nur die wichtigeren Merkmale der Tiergestalten sind verblieben, aber auch diese sind stillos. An Stelle des verschnürten Saumes beim Stücke von *Olbia* kommen hier einfache, dichte Einkerbungen vor, welche auch den Rand der oberen Tierköpfe berühren. Die Vogelköpfe der kürzeren Flügel sind im Vergleiche zu denen von *Olbia* ebenfalls degeneriert. Es ist jedoch auch bei diesem Stücke ersichtlich, dass es auf ein gutes Vorbild zurückgeht. Die Stellung der Vogelköpfe ist richtig, die mittlere zusammengerollte Tiergestalt und die am Flügel befindlichen Köpfe sind auf der Oberfläche proportioniert verteilt. Die Abzweigung des Rahmens ergänzt harmonisch die Konturen des Stückes. Die Ausarbeitung der Oberfläche entspricht vollständig der Ausarbeitung der Gürtelverzierung von *Pianobor* (Fig. 30). Die Patina des Stückes von *Pianobor* ist auch rötelbraun, der Stil und die technische Fertigkeit sind in beiden Fällen dieselben. Dem reinen Stil der Scheiben aus den *Sieben Brüdern* (XIV, 4—5) stehen beide Stücke fern. In dieser Hinsicht nehmen in dieser Gruppe Stücke den Platz ein, wie die von *Derevki*, *Volkovczy* und *Olbia*. Die Tiermotive des Stückes vom Komitat *Komárom* haben eine grosse Bedeutung für das Studium der skythischen Grundlagen der altgermanischen Tierornamentik. Hiervon spreche ich ausführlicher im III. Teil meiner Arbeit.

Das Stück XVI, 1—1a ahmt in grossen Zügen die Form eines Exemplars aus dem Komitat *Komárom* nach. Es gelangte im Jahre 1874 mit der G. Ráth-Sammlung in das Ungarische Nationalmuseum. Es hat eine dicke deckgrüne Patina, wie die Schellen mit Rehgestalten von *Gyöngyös* (AÉ 1908, S. 41, I. Tafel 10—13, S. 52, V. Tafel 1—2a—b). Die drei kürzeren Flügel unterwinden

sich vogelschnabelartig. Beim mittleren kürzeren Flügel entspricht sogar die Richtung der Neigung dem Stück Taf. XV, 1. Trotzdem geht es nicht auf dieses zurück, und ist kaum die Vereinfachung dieses, oder eines ebensolchen Stückes vom besseren Stil, sondern eher ein Originalstück, welches an Reinheit des Stils demjenigen von *Olbia* nicht viel nachsteht (XIV, 1). Ob die kürzeren Flügel Vogelschnäbel oder Vogelklauen versinnbildlichen, ist schwer zu unterscheiden. Die Modellierung ist kräftig und beschränkt sich bei aller Vereinfachung der Tierformen auf das unbedingt Notwendige. Die Flügel haben einen scharfen Rücken. Das eine schief stehende Blatt ist mit sorgfältig gezeichneten, parallelen Linien bedeckt. Diese Linien sind nicht im rechten Winkel am länglichen Feld unterbracht, sondern gehen unter einem Winkel von  $45^\circ$  nach auswärts. Es ist möglich, dass diese schrägen Muster Nachahmungen der an den Vogelköpfen von *Olbia* (XIV, 1), am Schnabel sichtbaren, ähnlichen parallelen Linien sein wollen. Der längere Flügel erinnert einigermaßen an den Griff einiger skythischer Dolche. Unter den Ungarländischen ist der Griff der Dolche von *Pilin* und *Gyöngyös* (V. Ginters, *Das Schwert der Skythen und Sarmaten*, Berlin, 1928, Taf. 13, b u. d.) zu nennen. In Russland ist diese Gliederung des Griffes schon im archaischen Zeitalter vorhanden. So der Dolch von *Schumejko* (*Coll. Chanenko* III, pl XLV), welchen Rostovtzeff in das Ende des VI. Jahrh. v. Chr. datiert (*Skifija i Bospor*, S. 508, *Iranians and Greeks* S. 51). Ein anderer russländischer Dolch, der einen solchen Griff hat, stammt aus dem V. Jahrhundert: Ginters' a. a. O. S. 24, Taf. 11b. Die erwähnten ungarischen Dolche verlegt Ginters im Grossen und Ganzen in das Zeitalter zwischen dem V. und III. Jahrhundert (a. a. O. S. 33). Zur Datierung der in Rede stehenden kreuzförmigen Bronzeverzierungen dienen einerseits diese Dolch-

griffe, andererseits gelangen wir, wenn wir die Stücke aus Ungarn mit den gleichförmigen russländischen, oben bekanntgemachten Stücken in stilistischer Hinsicht vergleichen, zum Resultat, dass diese eher mit den früheren, als mit den späteren Nachahmungen gleichaltrig sind. Demzufolge würde ich sie an das Ende des VI. oder Anfang des V. Jahrhunderts setzen.

Infolge eines glücklichen Zufalls ist auch eine schlechtere Nachahmung dieses Stückes aus Ungarn erhalten. Die Fotografie in Naturgrösse bringe ich unter XVI, 2—2a. Im Jahre 1872 erwarb es das Ungarische Nationalmuseum durch Kauf. Der Fundort ist unbekannt, es kommt aber wohl nur Ungarn in Frage. Die bestimmte und kräftige Modellierung des vorherigen Exemplares sowohl im Grossen als auch in den Details ist hier mit geringerer Fertigkeit und unverständlich nachgeahmt. Die kräftige Windung der kürzeren Flügel ist zu einer kraftlosen, kreisförmigen Endung geworden, besonders beim mittleren, kürzeren Flügel ist der zoomorphe Charakter beinahe gänzlich in Verlust geraten. Auch der kurze Hals dieses Flügels hat seinen Originalcharakter verloren, indem seine beiden, schräge stehenden Blätter glatt blieben. Bei den seitlichen Flügeln sind nur die oberen Seiten eingekerbt, die unteren glatt. Diese Einkerbungen sind jedoch ebenfalls kraftlos. Einesteils folgen sie nicht der Richtung der Windungen an den Flügeln, sondern stehen zu ihr senkrecht, andernteils sind sie unregelmässig und geben daher mangels regelmässiger Abwechslung der Licht- und Schattenlinien keinen bestimmten Rythmus. Die Verzierung der Oberfläche des längeren Flügels ist hier prinzipiell dieselbe; in dem einen, querüber liegenden Felde finden wir noch eine Zickzacklinie. Die technische Herstellung ist, im Vergleich zum vorigen Exemplar, grob. Wie auch aus den Abbildungen ersichtlich, ist



der Durchbruch des einen, kreisrunden Flügels nicht gelungen. Die Patina des Stückes ist etwas lichtgrün, wie die des vorherigen, die Schicht ist ebenso dick. So kann man, auf Grund der Patina, keinen wesentlichen Altersunterschied zwischen den beiden Stücken feststellen.

Im Taf. XV, 3—3a, bringe ich die Abbildung eines Bronzebruchstückes. Wie die an der Rückseite quer stehende, starke Bronzeöse zeigt, ist auch dieses ein Bruchstück einer kreisförmigen Zierplatte, wie etwa die vorherigen. Die Fundumstände sind unbekannt, es befindet sich seit Jahrzehnten in der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums. Vom Standpunkte des Stils und der technischen Fertigkeit, steht es dem Stücke XV, 1 nahe, obzwar sich die Tierformen darauf stärker hervorheben. Typologisch steht es der vergoldeten Bronze von Derevki (XIV, 3) am nächsten. Mit ihr verbindet es der mit den Tieren gleich hochstehende, einfache Rahmen und die Verwendung der vollen Tiergestalten im Felde. Oben fehlt der Rahmen, wahrscheinlich infolge fehlerhaften Gusses. Die Oberfläche des Bruches unten erscheint alt, obzwar frische Feispuen die Patina beinahe gänzlich verschwinden machten. An einzelnen Stellen sind die Tierkörper und auch der Rahmen abgerieben. Es kann die Nachahmung eines Stückes solcher Art sein, wie das erwähnte von *Derevki*. Auch das Alter desselben kann nicht auf vieles später angesetzt werden, als die Mitte des V. Jahrhunderts. Die Patina ist ein ins schwärzliche gehende Grün und bildet eine feine dünne und glänzende Schicht.

Wegen seiner Verzierung ist ganz einzigstehend der im Taf. XV, 2—2a abgebildete, fein gearbeitete Bronzeguss. Die Fundumstände fehlen leider auch hier. Er ist seit unbekannter Zeit in der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums. Die Modellierung und der Guss bezeugen eine sehr sorgfältige Arbeit. Die ganze Vorderseite

bildet eine Fläche, deren Kontur rund herum mit einer, aus feinen, eingemeisselten, schrägverlaufenden Linien bestehenden Umrahmung versehen ist. Auf dieser Fläche erheben sich unten fünf grössere, in Kreuzform gruppierte Halbkugeln, am oberen Flügel jedoch drei, voneinander weit abstehende kleinere Halbkugeln. Die Patina ist eine rötelbraune, hie und da ins Grüne neigende, feine glänzende Schicht. In den Vertiefungen der Rückseite ist die Patina eher grünlich als braun, ebenso wie bei XV, 1. Das Alter des Stückes stimmt mit den besten Stücken unserer Serie überein. Es kann nicht viel später sein, als das eine ähnliche Patina besitzende Exemplar von Olbia (XIV, 1). Zur Altersbestimmung ist auch das verzierende Motiv verwendbar: die aus glatten Oberflächen gebildeten Halbkugeln. Dieses Motiv pflegt an einer anderen Sachenform, an den Beschlägen der skythischen Pferdeausrüstungen vorzukommen. Als Beispiel bringe ich aus dem russischen Material in Fig. 31 die einschlägigen Stücke eines grossen skythischen Fundes, der im Besitze des Berliner Alten Museums ist, auf Grund meiner nach den Originalstücken verfertigten Skizzen (mit Erlaubnis des Herrn Robert Zahn). Der Fund ist nicht publiziert, demnach kann ich mich nur auf meine Notizen stützen. Diese Pferdegeschirrverzierungen sind in kleineren und grösseren Dimensionen verfertigt worden, sind rückwärts konkav, mit starken, meist bogenförmigen Ösen. Technik und Art der Befestigung ist dieselbe wie bei den, in Rede stehenden kreuzförmigen Bronzestücken. Das Zierstück Fig. 31, Nr. 1, welches im Funde in zwei Exemplaren vorkommt, entspricht dem Unterteil unseres Bronzegusses XV, 2. Die Halbkugelverzierung kommt hie und da in einer Dreier-Gruppierung vor (31. Fig. 4, 5), das Prinzip ist jedoch dasselbe. Am häufigsten kommt die einzelne halbkugelförmige

Pferdegeschirrverzierung (31. Fig. 2, 6) vor, welche manchmal eine Dreiviertelkugelige Form annimmt (31. Fig. 3), sehr oft jedoch ganz flach wird (*Coll. Chanenko* II, pl. XV, XVII, XVIII, XIX usw.). Hier und da trifft man sie auch in Rosettenform oder mit eingekerbten Rahmen an (31. Fig. 7, *Coll. Chan. II. pl. XXI*). Den Fund des Berliner Museums mit den darin vorkommenden griechischen Schmucksachen und skythischen Goldverzierungen könnte man kaum auf ein späteres Zeitalter, als die Mitte des V. Jahrhunderts datieren. Die aus Goldplatten gepressten 4 grössere und 3 kleinere «Tierfuss»-Motive des Fundes stammen aus der besten Zeit der skythischen Kunst. Dasselbe gilt für die anderen Motive: ein einen Fisch zerreissender Vogel (4 Stück), Löwenkopf (3 Stück) und Raubvogel (5 Stück) (Rostovtzeff, *Iranians and Greeks* S. 53). Diese Pferdegeschirr-Verzierungen stammen aus derselben Zeit, wie die frühen skythischen Kurganfunde aus der Dnepergegend: *Aksjutinczy, Schumejko* usw. Die Pferdegeschirrverzierungen des Fundes im Berliner Museum sind auch in anderer Hinsicht beim Studium unseres ungarischen späteren Materiales der Völkerwanderungszeit von Wichtigkeit, weshalb ich im folgenden Kapitel darauf noch zurückkommen werde.

Die Serie der kreuzförmigen skythischen Bronzeverzierungen wird vervollständigt durch den im Frühling des Jahres 1928 gemachten bedeutenden skythischen Fund von *Mátraszele*. Der Fundort ist ein am südwestlichen Ende des im Komitat Nógrád gelegenen Dorfes *Mátraszele* befindlicher kreisrunder Hügel namens *Körtevölgy* (Birmental). Die Rettung des Fundes ist Béla Dornyay zu verdanken, auch die eingehende Veröffentlichung ist von ihm erschienen (*Prähist. Zeitschrift* 1928, 1–3 Heft, S. 340 ff.). Mit Bezugnahme auf dieselbe beschränke ich mich untenstehend nur auf die Beschreibung der Grundzüge und behandle

den Zusammenhang der einzelnen Stücke des Fundes zum Gegenstande meiner Untersuchung. Finder war der Grundbesitzer selbst, der später berichtete, dass die Fundstücke neben einem, auf dem Rücken liegenden Skelett lagen. Gelegentlich der amtlichen Ausgrabung, die ich später zusammen mit Dornyay bewerkstelligte, haben wir an Ort und Stelle eine grosse Menge von calcinierten Knochen gefunden, jedoch fanden wir auch die zusammengeworfenen Reste der menschlichen Skelette. Der Fundcharakter war folglich mit voller Bestimmtheit nicht festzustellen. Bei der Probeausgrabung fanden wir noch zwei bronzene Pfeilspitzen (XVII, 3, 4), eine aus Bein geschnitzte, pferdehufenförmige Verzierung (XVII, 40) und das Bruchstück eines Eisenringes (XVII, 37). Es ist fraglich, ob das Skelett nicht den Überrest einer späteren Nachbestattung über ein früheres, skythisches Brandgrab bildete. Die Zuteilung des Eisenrings zur Skythenzeit ist ebenfalls zweifelhaft. Nach der Meinung des Anthropologen *L. Bartucz* kann das Skelett aus der Skythenzeit stammen, während die calcinierten Gebeine Tierknochen zu sein scheinen.

Das Hauptstück des Fundes ist das kreuzförmige Bronzestück (XVII, 1), dessen Rückseite an den gewohnten Stellen mit je einer sich bogenförmig heraushebenden starken Öse versehen ist (Fig. 32). Die Stilisierung der drei, die kürzeren Flügel bildenden Pferdeköpfe ist besonders zu beachten. Der Hals ist mit dreifacher Verschnürung versehen, und dieser Teil, sowie der obere Teil des eingebogenen Fusses scheiden sich scharf von der kräftig stilisierten Mähne ab. Der sich emporhebende Rand des Maules ist ebenfalls schnurartig gebildet, und am Unterteil des Pferdekopfes, weiters am Unterteil des Fusses zieht sich eine tiefe Furche entlang, welche die dort befindliche Sehne herausheben will. Bei der Kreuzung der Flügel findet sich auch hier die zusammengerollte Tierge-



stalt, und zwar ohne jeden Rahmen und mit dem Kopf nach abwärts, ebenso wie in XV, 1. Der Unterschied liegt nur darin, dass sich hier das Tier nach links wendet, während es bei dem Stück von *Mátraszele* nach rechts gerichtet ist. Diese zusammengerollte Tiergestalt hat einen auffallend grossen und ausgeprägten Kopf. Die Lippen sind lang, gekerbt und das Ende der oberen etwas nach unten geneigt wie bei den Stücken XIV, 3, 4—5. Auch der Gesichtsausdruck ist diesen etwas ähnlich, doch sind die Ohren lang. Der Schwanz ist wahrscheinlich nur aus Platzmangel so kurz geworden (XV, 1), an den Füßen ist die untere Sehne angedeutet. Anstatt Klauen sind an den vorderen Füßen hufartige Endungen sichtbar. Auf der Oberfläche des längeren Flügels sind drei sprungbereite oder gedruckte, im Profil abgebildete Tiergestalten angebracht, das Prinzip der Raumauffüllung nicht einhaltend. Die Modellierung der Gestalten ist im Vergleich zu den drei Pferdeköpfen auffallend schwach. Am oberen Ende des Flügels ist gleichfalls im Profil, jedoch nach der entgegengesetzten Seite, nach links gewendet, eine wiederum schwach modellierte Tiergestalt zu erkennen, deren Kopf bestimmt zu der phantastischen Tiergattung gehört, welche in der Mitte von XIV, 1, in den vier unteren, kreisrunden Feldern von XIV, 3 und auf den Scheiben von XIV, 4—5, vorkommt. Die Modellierung und der Guss der seitlich des längeren Flügels herausstehenden drei Paar Vogelköpfe ist eine auffallend grobe Arbeit. Der linke untere Vogelkopf nimmt die Stelle des unteren Teiles eines Pferdefusses ein, was hier der Künstler auf die Weise gelöst hat, dass dieser Vogelkopf zugleich wie die Fortsetzung des oberen Fusses aussieht. Der rechte oberste Vogelkopf kommt scheinbar wegen Ausbalanzierung der beiden linken Vogelköpfe: des nach aussen beissenden Tierkopfes und des unmittelbar darunter

folgenden stumpfnasigen, des Näheren unbestimmbaren Kopfes, auch auf Kosten der Verständlichkeit, verdoppelt vor. Es ist auch möglich, dass der obere Teil dieses scheinbar verdoppelten Kopfes eigentlich kein Kopf, sondern das Ende des aufwärts gewundenen Schwanzes der am oberen Teile des Flügels nach links schauenden grossen Tiergestalt ist, was bei diesem Tiertypus — wie ich bei den Rolltieren von *Derevki* und ihren Verwandten erwähnte — einer der charakteristischen Züge zu sein pflegt. Jedenfalls ist es klar, dass der darstellende Gesichtspunkt neben der Bewahrung des äusseren Gleichgewichtes des ganzen Stückes in den Hintergrund gedrängt wurde.

Die zum Funde gehörenden dreikantigen Pfeilspitzen (XVII, 2—36) sind mittels Guss aus Bronze hergestellt worden. Die Stücke XVII, 38—40 sind Beinschnitzereien, welche zur Verzierung eines Zaumes dienten. Der Gegenstand XVII, 41 ist ein Schleifstein, an einem Ende mit einem Loch zum Aufhängen versehen.

Am Flügel des kreuzförmigen Bronzegusses ist es ein archaischer Zug, dass die Tiergestalten den Hintergrund nicht vollständig ausfüllen, sondern sozusagen vor dem Hintergrunde schweben. Diese Eigenschaft ist gut zu beobachten u. a. bei dem allgemein als archaisch bezeichneten grossen vogelkopfförmigen Deichselende aus *Ul*, Kuban-Gegend (Borovka a. a. O. 24) und am Griffe eines Bronzedolches aus Südsibirien (Minns, *Scythians and Greeks*, S. 247, Fig. 165), dessen Feld von vier untereinander befindlichen Tiergestalten eingenommen wird. Dieser Messergriff ist umsomehr zu einem Vergleich geeignet, als den oberen Abschluss auch hier eine derartig zusammengekauerte und aus den Rändern des Stieles beiderseitig etwas herausstehende Tiergestalt bildet, wie eben auch am Bronzestück von *Mátraszele*. Die Pferdeköpfe sind stilistisch mit dem

Tiermotiv der Parierstange am Schwert von *Aldoboly* (Siebenbürgen, Komitat Háromszék) verwandt, mit welchem ich mich in der *Præhistorischen Zeitschrift* 1928, S. 144. ff. und *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum 50 éves jubileumára*, Sepsiszentgyörgy, 1929, S. 351. ff. letzthin befasst habe. In beiden Fällen kommen am Halse drei längsgehende Verschnürungen vor. Während jedoch das Tiermotiv von *Aldoboly* ziemlich flach modelliert und seine Formen erstarrt sind, sind die Pferdeköpfe von *Mátraszele* auch bei starker Stilisierung lebensvoll und plastisch. Diese Pferdeköpfe sind jedenfalls älter als die Tiergestalten des Schwertes von *Aldoboly*, sie stammen vielleicht noch aus der archaischen Zeit (*Coll. Chanenko* III, pl LXL. 470). Die bestimmten Markierungen an den Füßen der mittleren, zusammengerollten Tiergestalt und der Sehnen an den Pferdefüßen bezeugen dies auch. Aus einzelnen technisch und zeichnerisch primitiven Zügen folgt, dass es sich hier nicht um eine originale Modellierung, sondern nur um eine Nachahmung verschiedener Modelle handeln

Zur Datierung des Fundes von *Mátraszele* gewinnen wir weitere Stützpunkte durch die Beinschnitzereien. Für die grösseren und kleineren Beinknöpfe XVII, 38 und 39 ist die Befestigungsart charakteristisch. An dem würfelförmigen dicken Stiel befinden sich an vier Seiten kreisrunde Öffnungen, die innen zusammenreffen. Hieraus geht hervor, dass diese Knöpfe bei der Kreuzung von zwei Schnüren oder Riemen verwendet wurden. Solche Beinschnitzereien wurden mit Widder- und Vogelköpfen in grosser Anzahl in den Kurganen von *Kelermes* gefunden, immer beim Kopf eines Pferdeskelettes an den beiden Enden des Zaumes (*Otčet Imp. Arch. Komm.* za 1904 g. 90 u. f. SS. Fig. auf S. 146, 154 usw.). Die Zeichnungen von drei Stücken in Naturgrösse, welche ich nach dem Ori-

nal verfertigte, bringe ich auf Fig. 33. Unter ihnen ist der Stiel des Stückes c ebenso mit vier kreisrunden Öffnungen versehen, wie die Stiele der Knöpfe von *Mátraszele*. Für den Zusammenhang mit diesen Funden von *Kelermes* spricht die einen Pferdehuf darstellende Beinschnitzerei XII, 40, welche sich auch in den Funden von *Kelermes* wiederholt (*Otčet*, 148a). Die Funde von *Kelermes* gehören mit dem *Melgunov*-schen Fund und dem Fund von *Vellersfelde* zusammen zu den frühesten Skythenfunden *M. Rostovtzeff*, der die Skythenfunde übrigens eher für später ansetzt, verlegt sie eher in das VI. Jahrhundert, oder vielmehr in dessen zweite Hälfte (*Skifija i Bospor* S. 312). Dass die Köpfe der Beinschnitzereien von *Mátraszele* nicht in Tierköpfe enden, wie die von *Kelermes*, ist nur ein Zufall. Die Zaumverzierungen mit Widderköpfen waren auch auf dem Gebiete Ungarns in dieser Zeit bekannt. Das wird durch ein kleines Bronzestück mit Widderkopf bewiesen (Fig. 34). Alle vier Seiten desselben sind durch kreisrunde Öffnungen durchbrochen, ausserdem auch unten geöffnet. Endlich ist der Schleifstein XVII, 41 mit dem ähnlichen, jedoch grösseren und an einem Ende mit Gold eingefassten Stücke aus dem erwähnten Funde von *Vellersfelde* zu vergleichen (*Furtwängler Der Goldfund von Vellersfelde*, Taf. II, 2).

Das kreuzförmige Bronzestück von *Mátraszele* behauptet seinen Platz unter den besten ungarländischen verwandten Denkmälern (XV, 2; XVI, 1). Es ist älter als das Stück XV, 1, jedoch kaum älter als das Stück reineren Stiles von *Olbia* (XIV, 1).

Zusammenfassend kann man sagen, dass die kreuzförmigen Bronzegüsse der Skythenzeit in Ungarn im Grossen und Ganzen aus derselben Zeit, wie die gleichförmigen russländischen Stücke und die Gürtelverzierung von *Pianobor* (Fig. 30) stammen. Sie sind als Denkmäler der westlichen Ausstrahlung der russi-



schen Skythenkultur zu betrachten. Es ist möglich, dass ein Teil von ihnen im Gebiete Ungarns erzeugt wurde. Besonders bei XV, 2 ist es wahrscheinlich, dass es die schwächere Kopie eines Stückes wie XV, 1 ist. Vielleicht ist es auch ein lokaler Zug, dass bei der Kreuzung der Flügel des Kreuzes die zusammengerollte Tiergestalt ohne einen Rahmen untergebracht und mit dem Kopf nach unten abgebildet ist (XV, 1; XVII, 1); ausserdem ist die aus feinen, schräg eingekerbten kleinen Strichelchen bestehende Einsäumung am Rande von XV, 1 und 2 statt der kräftigen Schnurverzierung an den Stücken von *Olbia* (XIV, 1) und *Volkovecy* (XIV, 2) vielleicht auch ein lokaler Zug in Ungarn. Diese dicht nebeneinander eingekerbten, kleinen Strichelchen spielen am Exemplare von Mátrasele auch bei der Schnur am Hals eine Rolle (XVII, 1).

Obzwar alle diese russländischen und die damit verwandten ungarländischen Stücke die Vorläufer an Form des kreuzförmigen Pressmodelles von Fönlak sind, ist das Resultat unserer Untersuchung insofern trotzdem negativ, als das Modell von Fönlak, nicht die direkte Fortsetzung seiner Vorgänger aus dem ungarischen Skythenzeitalter sein kann. Schon rein historisch ist das natürlich unmöglich; es ist vielmehr dieses Stück das Dokument eines anderen — bereits im Osten beginnenden Entwicklungsprozesses, der im Verlaufe der Bewegungen während der Völkerwanderungen des frühen Mittelalters einen grösseren Aufschwung genommen hat. Es ist vielleicht kein reiner Zufall, dass dem Pressmodell von Fönlak die aus dem bekannten östlichsten Fundorte, aus Zuzevskoje stammende, ebensolche kreuzförmige Verzierung (XIII, 1) an Form und Verzierung am nächsten steht und ihm dagegen in der Form gerade die ungarländischen Exemplare am weitesten entfernt sind (Tafeln XV—XVII). Das Problem des Wiederauflebens dieser kreuzartigen Form in der Völker-

wanderungszeit ist mit dem Entstehungsproblem der Zahnschnittornamentik identisch. Während uns jedoch die östlichen Analogien des kreuzförmigen Pressmodelles nicht über den Ural hinüberführen, finden wir, wenn wir nach der Entstehung der Motive an den Hauptstücken des 2. und 3. Fundes von Igar (VII, 1; IX, 1) forschen, in Sibirien in der durch die Goldplatten der Ermitage vertretenen Kultur die näheren Vorläufer des Zahnschnittmotives und zugleich noch einiger anderer Motive des ungarischen Denkmalmaterials aus der Völkerwanderungszeit.

### III.

#### Zahnschnittornament auf ungarischen und russischen Erzeugnissen.

Das Denkmalmaterial Ungarns aus der Völkerwanderungszeit weist hinsichtlich der Art des Auftretens des Zahnschnittmotivs in vielen Beziehungen parallele Züge mit dem skythischen Material der vorchristlichen Jahrhunderte auf. Diese Parallelen beziehen sich auf mehrere Motive des Denkmalmaterials dieser beiden Zeitalter. Die Feststellung ihrer Bedeutung vom Standpunkte des Entstehungsproblems der europäischen Barbarenkultur des frühen Mittelalters ist eine der wichtigsten, bisher ungelösten Aufgaben nicht nur der ungarischen, sondern auch der europäischen Archäologie. Ohne eingehende Kenntnis des russischen archäologischen Materials ist die Erledigung dieser Aufgabe nicht zu erwarten. Im Folgenden muss ich mich lediglich darauf beschränken, mit dem weiteren Studium des im AH<sub>1</sub> zusammengefasst mitgeteilten ungarischen Materials und dem Nachweis der im skythischen Material wahrgenommenen Parallelen Beiträge zu dieser wichtigen Frage zu liefern.

Die Zugehörigkeit des diesbezüglichen ungarischen Materials zur Avarenzeit (Mitte des VI. Jh. nach Chr. bis Ende

des VIII. Jhs.) steht zweifellos fest (*Hampel* I, 807 u. f. SS., 849 S.; AH<sub>1</sub> 24 u. f. SS: S. 56 ff.). Die Sachenformen, an denen die Zahnschnitte erscheinen, können sehr verschieden sein, sogar die einzelnen mit Zahnschnitten versehenen Motive selbst können hie und da von einander weit entfernten Kulturen stammen. Das bunte Nebeneinander der Motive verschiedener Abstammung ist einer der charakteristischen Züge des archäologischen Materials dieser Epoche. Im III. und IV. Kapitel des AH<sub>1</sub> habe ich kurz vorgetragen, dass im Kunstgewerbe der Avarenzeit ein organisches Zusammenleben der Motive verschiedener Herkunft festzustellen ist, ein Vorgang, dessen auffallendste Folge das Platzgreifen einzelner Motive der westlichen germanischen Kunst auf typisch reiternomadische Sachenformen der türkischen Avaren bildet, bzw. das öftere Vorkommen von Motiven und Erzeugnissen westlichen, germanischen Stiles in Gräbern von östlichem, reiternomadischem Typus war. Die im I. Teil ausführlich besprochene Riemenzunge des 2. Fundes von Igar (Fig. 27 VII, 1) und die Silberschnalle des 3. Fundes von Igar (Fig. 28 IX, 2) sind neue, hervorragende Beispiele dieses Phänomens.

Die bisher bekannten Varianten des Zahnschnitt-Elementes habe ich in Verbindung mit den Funden von Igar im I. Teile auf Seite 332 und f. in Rechnung gezogen. Über die Arten des Auftretens dieser Variationen muss ich Folgendes bemerken. Es gibt Motive, an denen die Zahnschnitte mit besonderer Vorliebe angewendet werden. Eines davon ist vor allen das aus Tiereinheiten der germanischen Tierornamentik II. Stils bestehende Bandgeflecht (AH<sub>1</sub> I. Tafel 1, 3—7, II. Tafel 17—23, 26) und ein Derivat desselben, die herzförmige Komposition (AH<sub>1</sub> I. Tafel 8a, 9—15 und die Schnalle des 3. Fundes von Igar: Fig. 28 IX, 2). Die Zahnschnitte bedeuten im Leben dieser Motive keinen Entwicklungsgrad,

sind also ein Element, welches ganz unabhängig vom Leben des Motives ist. Die aus der *Jankovich*-Sammlung stammende «krallende» Tiergestalt (AH<sub>1</sub> I. Tafel 2) ist eine der hervorragendsten Vertreter dieser Motivgruppe, sowohl stilistisch, wie auch technisch. In ähnlicher Weise sind es auch die Tiermotive zweier anderer Stücke dieser Sammlung, der Goldschnalle und der goldenen Riemenzunge (AH<sub>1</sub> I. Tafel 1 und 3). Die Zahnschnitte erscheinen an diesen drei klarer gezeichneten, weniger entwickelten Stücken in derselben Anwendung (vom Standpunkte der Körperformen des Tiermotives betrachtet unverständlich), wie z. B. beim gänzlich zu einer geometrischen Form entwickelten Tiermotiv des Silberbeschlages AH<sub>1</sub> I. Tafel, 13. Bei zweifach und dreifach geflochtenen Bandmotiven bemerken wir dieselbe Erscheinung. Die Zahnschnitte der unter AH<sub>1</sub> Tafel I, 5, Tafel III, 17, vom Standpunkte von Tiereinheiten noch analysierbaren Motive, unterscheiden sich in nichts von den gänzlich geometrisch gewordenen Zahnschnitten Tafel II, 18—19, 21—23. Die Zahnschnitte können sogar an den ungarländischen Tierkompositionen II. Stils auch gänzlich unterbleiben. In dem in AH<sub>1</sub> mitgeteilten Material sind hierfür Beispiele: das eine Riemenzungenmuster des Fundes von *Fönlak* (AH<sub>1</sub> Tafel IV, 18), ein Pressmodell unbekannten Fundortes (AH<sub>1</sub> Tafel VII, 5), eine der Riemenzungen aus dem Grabe Nr. 212 von *Gátér* und die kleinen Riemenzungen aus dem Grabfund von *Bácsfektelehegy* (AH<sub>1</sub> S. 30, Fig. 21 oben links). Die Motive all dieser Stücke sind auf das Einfachste reduziert. Zum Beweise dessen jedoch, dass das Fehlen der Zahnschnitte an diesen Stücken nicht die Folge der Vereinfachung ist, bringe ich auf Fig. 35 ein bisher unbekanntes Fundstück, welches ich anlässlich meines Besuches im Jahre 1928 im Museum von *Gyula* (Kom. Békés) vorfand. Die Oberfläche bedeckende



Verzierung bilden drei herzförmige Motive untereinander (AH<sub>1</sub> Tafel I, 9, Tafel VII, 5). Die Zeichnung ist kompliziert und obgleich der Guss etwas grob ist, ist die Linienführung überall klar. Vom Standpunkt der Reinheit der Zeichnung nimmt dieses Stück in der Reihe der Entwicklung dieses Motives seinen Platz unter den besseren Exemplaren ein. Von Zahnschnitten ist daran keine Spur, obzwar um Vieles entwickeltere, bzw. verfallener Exemplare desselben Motives (AH<sub>1</sub> Tafel I, 10, 11) mit Zahnschnitten versehen sind. Hieraus ist es offensichtlich, dass dieses Motiv ebenso mit, als auch ohne Zahnschnitte gelebt hat und dass die Zahnschnitte im Leben des Motives, als seine Entwicklung beeinflussende Faktoren keine Rolle gespielt haben. Damit widerlege ich zugleich die im Kapitel II. des AH<sub>1</sub> vorgetragene erste Hypothese, wonach die Zahnschnitte nichts Weiteres wären, als die Überbleibsel von Krallen der zur Bandornamentik sich gestaltenden Tier-einheiten. Die gegen diese Hypothese sprechenden sonstigen Umstände habe ich im AH<sub>1</sub> auf S. 21: S. 54 vorgetragen. Bei den rein geometrischen Formen finden wir dieselbe Erscheinung, wie bei den Tiermotiven. Das Vorkommen von Zahnschnitten ist auch hier gänzlich zufällig. Auf den, unter AH<sub>1</sub> Tafel II, 24–25 mitgeteilten scheibenartigen Fibeln von *Keszthely* kommen am geometrischen Rahmen in regelmässigen Abständen dreifache, bzw. zweifache Zahnschnitte vor. Auf der Fibel von *Fenek* (Komitat Zala) mit ähnlichem Rahmen fehlen die Zahnschnitte an den entsprechenden Stellen (*Hampel* III, 177, 2a).

Über die Umstände, unter denen die Zahnschnitte auftreten, muss noch bemerkt werden, dass diese in Ungarn in zwei verschiedenen Ausführungen vorkommen. Die eine ist die *Press-technik*, die andere der *Guss*. Bei der ersten wird auf das Modell mit positivem Bilde ein dünnes Gold-, Silber-, oder

Bronzeblech eingepresst, und zwar durch Daraufhämmern eines Pech-, Blei- oder irgend eines sonstigen, jedoch durch Schläge leicht gestaltbaren Materials. Die Zahnschnitte werden nicht nachträglich auf die entsprechenden Stellen der bereits ausgepressten Platte aufgetragen, sondern waren auf den Modellen mit positivem Bilde bereits vorhanden, wie da die vorhandenen ungarländischen Pressmodelle zeigen (XIII, 2–4: *Fönlak*; AH<sub>1</sub> Tafel VI, 10 u. 13: *Adony*). Solche Pressmodelle sind AH<sub>1</sub> Tafel I, 5, 6, 12a–b, Tafel II, 24, 25, 30a–b. A. M. Tallgren wirft in seiner Kritik über AH<sub>1</sub> E S A III, S. 195) die Frage auf, ob die Zahnschnitte wohl nicht eine technische Folge des Pressprozesses seien. Meiner Meinung nach ist dies ganz unmöglich. Es ist mir nicht klar, wieso ein solches in verschiedenen Variationen lebendes, typisches Zierelement gerade die Folge der Presstechnik sein kann. Und wenn das trotzdem so wäre, warum fehlen dann die Zahnschnitte an sehr vielen, in dieselbe Kultur gehörenden, mittels Presstechnik hergestellten Tiermotiven *ähnlichen Stils*? Übrigens kommen die Variationen der Zahnschnitte nicht nur bei der Presstechnik vor, sondern in Anwendung des gleichen Systems auch bei den zahlreichen *gegossenen* Erzeugnissen des gleichen Zeitalters. So z. B.: AH<sub>1</sub> Tafel I, 1–4, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, Tafel II, 17–19, 21, 22, 28, 29, 31 und die Riemenzunge des 2. Fundes von Igar (VII, 1), schliesslich die Silberschnalle des 3. Fundes von Igar (IX, 2). An der Rückseite dieser gegossenen und meistens nachgemeisselten Stücke ist das Muster und die Spur der Herstellung von Zahnschnitten gar nicht sichtbar. Bei einer so dicken Goldplatte wie der Beschlagteil der Schnalle an der Jankovich-Sammlung (AH<sub>1</sub> Tafel I, 1) oder bei AH<sub>1</sub> Tafel II, 29, ist das auch natürlich. Bei den Bronzeplatten von *Kiskassa* (AH<sub>1</sub> Tafel I, 7, Tafel I, 2, 28.) ist es

gut möglich, die Technik der Herstellung zu beobachten. Die Zahnschnittmuster sind hier gross und scharf, die Bronzeplatten verhältnismässig dünn. Die Bronzeplatte wurde auf einer harten Grundfläche befestigt, das kreuzförmige Bandmuster vorerst mit dem Meissel auf die Platte gezeichnet, hierauf wurden die aus fünf, bzw. sechs Einschnitten bestehenden Zahnschnitte und die Kreissegmente eingraviert. Zuletzt wurden die überflüssigen Teile vom Rande der Platte abgeschnitten. Das durch Meisseln hergestellte markante Muster und die Zahnschnitte haben auf der Rückseite gar keine Spuren hinterlassen. Die Rückseite ist gänzlich flach. Dieses gemeisselte Stück von Kassa und das kreuzförmige gleicharmige Pressmodell aus dem Funde von *Fönlak* (XIII, 3) legen Zeugnis davon ab, dass ein und dieselbe Sachenform und daran auch die Zahnschnitte sowohl durch Eingravierung, wie durch Pressen hergestellt wurden. Einzelne Stücke, besonders die drei Goldgegenstände aus der Jankovich-Sammlung (AH<sub>1</sub> Tafel I, 1—3) und der kleine Bronzering von *Keszthely* (AH<sub>1</sub> Tafel I, 15) weisen dahin, dass die Zahnschnitte bereits im Gussmodell vorhanden waren und dass das Stück nach dem Guss nur nachgearbeitet wurde.

Wie ich im AH<sub>1</sub> S. 23 u. 24 (S. 55, 65) erwähnte, beschränkt sich die Zahnschnittornamentik im archäologischen Material Ungarns auf den Kreis der avarenzeitlichen Funde. Ausserhalb Ungarns erscheint sie weder an den Erzeugnissen der westlichen und nördlichen germanischen Gebiete, noch an den russischen aus derselben Epoche. Auf S. 22—23 von AH<sub>1</sub> (S. 54—55) habe ich mich kurz mit der Möglichkeit eines skythischen Ursprunges der Zahnschnitte befasst und mich, auf die sibirischen Goldplatten der Ermitage, auf ein Paar von symmetrischer Komposition und auf die Tiere des aus *Jelizavelovskaja stanica* stammenden goldenen

Scheidenbeschlages berufen. Die weiteren Forschungen haben das dort Gesagte bestärkt, sodass ich meine Hypothese der Rückentwicklung der Gliedmassen schon wegen des oben Gesagten habe fallen lassen.

In der Verwendung des russischen einschlägigen skythischen Materials ist es mir nicht möglich, nach Vollständigkeit zu streben. Es wäre jedoch erwünscht, wenn dieses reiche Material von russischer Seite auch unter diesem Gesichtspunkt einem Studium unterzogen würde und wenn aus beglaubigten Ausgrabungen stammende, einschlägige Funde in grösserer Anzahl zur Veröffentlichung gelangten. Im umfangreichen skythischen und sarmatischen Material sind mir verhältnismässig wenig, mit Zahnschnitten versehene Exemplare bekannt. Die mir bekannten zeigen jedoch bestimmt die von den ungarischen Denkmälern aus der Avarenzeit her bekannten Eigenheiten des Zahnschnittsystems. Ausserdem finden wir hinsichtlich der Art des Auftretens und der technischen Ausführung verwandte Züge.

Von den sibirischen Platten gehören zwei Paar hierher. Dank der Gefälligkeit des Herrn G. Borovka, kann ich ihre fotografischen Abbildungen unter XVIII, 1, 2 bringen. Vom ersten war bereits im AH<sub>1</sub> II. Kapitel die Rede (Fig. 15 dortselbst). Die Zahnschnitte darauf bestehen aus je drei Leisten. Die Technik ist Guss. Das andere Stück zeigt eine der gewohnten Formen der sibirischen Goldplatten. Die eine Seite erhebt sich oben etwas bogenförmig. Den Rahmen füllt die Kampfszene eines Pferdes und eines Panthers aus. Die Gestalten beider Tiere sind mit verschiedener Stilisierung charakterisiert. Die Oberfläche der Pferdegestalt erinnert an die Goldhirsche von *Tápiószentmárton* und *Zöldhalompusztá*. Einen gemeinsamen Zug bilden auch die Verschnürungen an der einen Seite der Füße. An den Schenkeln des Pferdes sind solche Zierele-



mente vorhanden, die mit dem Organismus des Tierkörpers in gar keinem Zusammenhange stehen, sondern als von aussen kommende Elemente figurieren. Am vorderen Schenkel befindet sich das bekannte «Punkt-Strich» Ornament, an dem bogenförmig geneigten Teile des rechten Hinterschenkels dagegen das mit kräftiger Vertiefung angegebene doppelte Kreissegment, mit Punktfüllung

Im skythischen Material Südrusslands kommen am isolierten Fussmotiv Zahnschnitte und mit diesen verwandte Elemente vor. Dieses Motiv pflegt aus einem Fuss eines Raubvogels, eines Raubtieres oder Huftieres, oder den zwei Hinterfüssen eines Tieres samt den Schenkeln zu bestehen. Ein charakteristischer Zug besteht darin, dass am hinteren Rande des Fusses sich eine kräftige Linie entlang zieht, welche mit den an den Pferdegestalten der sibirischen Platte sichtbaren Verschnürungen verwandt ist. Borovka bringt auf Taf. 18 und 19 *Scythian art* die fotografischen Abbildungen mehrerer Stücke. An dem hervorgewölbten Teile des aus der Nähe von Kertsch stammenden Löwenfusses (19. Taf. C) finden wir das doppelte Kreissegment in ebensolcher Verwendung wie auf dem Hinterfuss der Pferdegestalt der sibirischen Goldplatte XVIII, 2. Bei anderen Stücken kommt an dieser Stelle eine kleine Spirale vor (Borovka 19. Tafel 1 A) aus der Nähe von Kertsch, B) *Ellegen*). An den Erzeugnissen dieser Zeit kommt die in den Ecken sitzende kleine Palmette sehr häufig vor (Borovka 18. Tafel B) *Tschigirin*, Gouv. Kiev).

Ein Parallelismus des ungarischen Materials der Avarenzeit zu diesem sibirischen Material besteht darin, dass sowohl das Fussmotiv wie auch sonstige skythische Grundmotive nicht nur in Guss, sondern auch in Press-Technik hergestellt wurden. Das auf Fig. 36 sichtbare Fussmotiv ist aus einer Goldplatte durch Pressen hergestellt. Der

Fundort ist Mihailovo-Apostolovo, Bezirk Cherson (*Olčel Imp. Arch. Komm.* za 1897 g. nach S. 135, Fig. 262). Auch hier ist die Umsäumung des hinteren Randes des Fusses durch eine kräftige Linie vorhanden. In der vorderen Ecke sitzt eine kleine Palmette und am Schenkel kommt an drei Stellen des Randes die aus drei Einschnitten bestehende Form der Zahnschnitte vor. Diese Zahnschnitte sind nicht nachträglich eingraviert worden, sondern sind ebenso am Pressmodell vorhanden gewesen, wie die Zahnschnitte in den Fällen der gepressten ungarländischen Stücke aus der Avarenzeit.

Dass die Kreissegmente und die Zahnschnitte in der skythischen Kunst wirklich miteinander zusammenhängende, verwandte Elemente sind, ebenso wie im Kunstgewerbe des Avarenzeitalters Ungarns, beweisen die Tiermotive des aus *Jelizavetovskaja Stanitz* (Don-Delta) stammenden goldenen Scheidenbeschlages (XIX). Ich unterlasse die Beschreibung und hebe nur die hieher gehörenden Details hervor. Die Zahnschnitte fehlen an der Gestalt des Ebers, sind jedoch an den Löwengestalten in dreierlei Variationen vorhanden. Sie sind am klarsten sichtbar an der mittleren Tierfigur. An der erhobenen linken Vorderpatze dieser Löwengestalt kommen alle drei Variationen des Zahnschnittes vor: nahe dem Fussende aus drei Einschnitten bestehende Einkerbungen, welche über die ganze Breite des Fusses, innerhalb der Konturen sich hinziehen; beim bogenförmig sich biegenden Teile des Schenkels aus drei Furchen bestehende Kreissegmente, und weiter oben, nahe dem oberen Schenkelende ganz kurze, aus drei Einschnitten gebildete Zahnschnitte. An den Hinterschenkeln derselben Löwengestalt aus dreifachen bzw. zweifachen Einschnitten bestehende kurze Zahnschnitte. Ausserdem ist auch der Ober- und Unterkiefer des Löwenkopfes mit Zahnschnitten versehen. Die letzteren gleichen denen an den Köpfen der Tier-

gestalten der sibirischen Goldplatte XVIII, 1 und am Unterkiefer der beiden bronzenen Löwenköpfe in der Ermitage (aus *Ellegen*, Krim, Borovka, 16, A, D) Ausserdem sind in den Gelenken der Füsse kleine Spiralen sichtbar. Bei den beiden anderen Löwengestalten finden wir die gleichen drei Arten Zahnschnitte, nur mit dem Unterschied, dass sie an den Hinterschenkeln fehlen. Am Rücken des rechten Löwen mit verdrehtem Körper ist noch ein, aus kurzen Einschnitten bestehender, dreifacher Zahnschnitt wahrnehmbar.

Das einschlägige russische Material muss ich noch durch einen aus einer Goldplatte gepressten Kopfschmuck ergänzen, welcher aus einem geschlossenen Grabfund beim Dorfe *Budki*, Gouv. Poltava, Bezirk Romny zum Vorschein kam (*Chanenko* II, pl. XXV, 426). Die Motive desselben sind klassischen Ursprungs — in der unteren Zone der sog. Eierstab, in der oberen eine Tierkampfszene: eine zusammenbrechende Hirschengestalt wird von beiden Seiten von geflügelten Greifen zerfleischt. An den Körpern der Tiergestalten, besonders am Rücken und am Hinterschenkel des Hirsches sind zahnschnittähnliche Einschnitte sichtbar. Auf Grund der fotografischen Abbildung scheint es, dass dieselben in die entsprechenden Teile des bereits ausgepressten Musters — in diesem Falle also nachträglich — hineingeschlagen wurden.

Vorhin erwähnte ich, dass unter den Tiermotiven der kreuzförmigen skythischen Bronzegüsse einzelne Grundelemente des sog. II. Stils der altgermanischen Tierornamentik bereits zum Vorschein kommen. Im Folgenden werde ich mich bemühen, durch Untersuchung der Kunst der beiden Zeitalter einige verwandte Züge nachzuweisen. Diese Ähnlichkeiten wurden in der neueren Fachliteratur vielfach besprochen, G. F. Muth hat sogar weitergehend den Versuch gemacht, auch die parallelen Züge

der germanischen und der chinesischen Tierornamentik zusammenzustellen (*Silprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen*, Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, Leipzig, 1911). Wegen unserer ausserordentlich mangelhaften hiesigen Bibliothek ist es mir nicht möglich, das ganze Material und die gesamte Literatur dieser Frage zu überblicken. Deshalb möchte ich augenblicklich nicht über das bisher behandelte Material hinausgehen.

Das in den Kreis der altgermanischen Kunst gehörende, kreuzförmige Stück von *Fönlak* (XIII, 2) zeigt schon dadurch, dass seine ganze Oberfläche mit Tiermotiven bedeckt ist, einen gewissen verwandten Zug mit den entsprechenden skythischen Denkmälern. Seine verzierenden Motive sind stark geometrisch, jedoch wird der zoomorphe Charakter durch die Zahnschnitte wach erhalten. Bei diesem Stück, wie wir weiter oben sahen, ist sowohl die Form, als die Zahnschnitte und auch die Überdeckung der ganzen Oberfläche mit tierischen Körperformen auf skythische Vorbilder zurückzuführen. Dies gilt im Grossen und Ganzen auch für das andere Stück des Fundes von *Fönlak*: XIII, 3. Diese Form kommt im Funde von *Kassa* in mehreren Exemplaren vor (*Hampel* II, 366, Abb. 1—4; *AH*, Tafel II, 28). Von ihren skythischen Vorgängern habe ich vorhin die Pferdegeschirrverzierungen aus dem skythischen Funde des Berliner Museums (Fig. 31) angeführt. Unter diesen skythischen Stücken sind die Vorgänger so mancher, im ungarischen Denkmalmaterial aus dem Avarenzeitalter vorkommenden Pferdegeschirrverzierungen zu finden. Die grösseren und kleineren glatten, halbkugelförmigen Knöpfe (31. Fig. 2, 3, 6) kommen in Ungarn in den Avarengräbern häufig vor (*Hampel* III, 262, 4, 5; 270, 5—11; 272, 3, hierzu gehören auch glatte Knöpfe, welche bei *Hampel* nicht abgebildet sind). Die spaltenartig gefurchten Varianten dieser Knöpfe



(31. Fig. 7) kommen gleichfalls in den ungarischen Avarengräbern vor (AĖ, 1909, S. 102, Fig. 9 und 10 und im 2. Fund von Igar: II, 12—20). Die entsprechenden avarischen Analogien der länglich geformten Pferdegeschirrverzierungen unter Fig. 31 Nr. 8 und 9, kann ich aus den zahlreichen goldenen Pferdegeschirrbeschlügen des Fundes von *Ozora* zitieren (Hampel III, 267, 9—11, die zur selben Garnitur gehörenden gleichflügeligen kreuzförmigen Beschlüge: Hampel a. a. O. 12—13, sind Gegenstücke der skythischen Form auf Fig. 31, 1). Die verstümmelt kegelförmigen Verzierungen aus Silber auf Fig. 31, 11 und 12, kommen in grösseren Dimensionen in den avarischen Reitergräbern von *Kunágota* vor (Hampel III, 262, 1). Die Form des dritten, mit Zahnschnittornamentik verzierten Stückes aus dem grossen Funde von *Fönlak* (XIII, 4) ist schon keine skythische Sachenform mehr, das Tiermotiv jedoch, welches die Oberfläche bedeckt, ist mit dem der beiden anderen Fönlaker Stücke verwandt.

Am kreuzförmigen Stück von *Mátraszele* (XVII, 1) kommt ein Zug zum Vorschein, der den sog. longobardischen Fibeln eigen ist. Er besteht darin, dass an den Rändern, an gewissen Stellen Tierköpfe paarweise vorkommen. Beim Stück von *Mátraszele* wollen die Tierköpfe des oberen Paares nicht krummschnabelig, sondern Köpfe mit stumpfen Schnauzen sein, wogegen die mittleren und unteren Paare entschieden krummschnabelige Vogelköpfe sind. Diese Erscheinung wiederholt sich sehr oft bei den longobardischen Fibeln. Sie ist ganz deutlich sichtbar bei einem ungarischen silbernen Fibelpaar (Hampel III, 55, 3; Salin, *Allgerm. Tierornamentik*, S. 133, Fig. 350). Am Fuss dieser Fibel kommen das stumpfschnauzige Tierkopfpaar, unterhalb des Bügels und am Fussende krummschnabelige Vogelköpfe vor. Dies ist keine isolierte Erscheinung in der altgermanischen Tierornamentik. In die-

ser Fibelgruppe sind derartige Köpfe in mehr oder weniger degenerierter Form zu finden (Merhart, *Bronzezeit am Jenissei*, S. 125; verwandte Parallelen: B. Brehm *Der Ursprung der germanischen Tierornamentik*, Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000, Wien, 1926, 53 u. f. S. Taf. VII).

Das durch den Bronzeguss von *Olbia* (XIV, 1) und die drei kürzeren Flügel vertretene Raubvogel-Motiv des diesem ähnlichen *ungarländischen* Stückes (XV, 1) pflegt man häufig mit den typischen Vogelköpfen der gothischen Fibeln und Schnallen zu vergleichen. Diese zwei Stücke sind für eine weitere Frage für das Entstehungsproblem der altgermanischen Tierornamentik wichtig.

Am Stiele vom Stücke aus *Olbia* ist je ein Widderkopfpaar symmetrisch untereinander angeordnet. Die Hörner winden sich abwärts und ihre Spitzen berühren den unteren Teil des Kopfes: die Augen sind kreisförmig, der Rand der Mäuler wölbt sich auswärts, in den bogenförmigen Windungen des Hornes sind zugleich die Ohren angedeutet. Beim ungarländischen Exemplar (XV, 1) finden wir am Stiel an Stelle dieser Köpfe ähnliche grosse, krummschnäblige Vogelkopfpaaire in gleicher symmetrischer Anordnung. Infolge der oberflächlichen Modellierung des ganzen Stückes und des groben Gusses sind diese Köpfe etwas unbestimmt, doch sind ihre Hauptformen gut sichtbar. Die Augen sind durch kleine kreisförmige Vertiefungen angedeutet. Die Spitzen der Schnäbel sind besonders beim oberen Paare gut wahrnehmbar. Ausserdem ist an den Schnäbeln der Vogelköpfe ein charakteristischer Zug der archaisch skythischen Vogelköpfe zu erkennen, der auch bei den späteren Vogelköpfen eine Zeit lang verbleibt, d. i. die durch tiefe Furchen bewirkte Längsgliederung des Schnabels. So z. B. der Schnabel eines grossen Bronzekopfes von *Ulski aul* (Borovka a. a. O. 24) und u. a. auch der am Schwert von *Aldoboly*

am Schenkel des Tiermotivs vorkommende Vogelkopf (*Prähist. Zeitschrift*, 1928, Heft 1—3, S. 145 ff.). Bei den in Rede stehenden beiden Motiven am Stiele des kreuzförmigen Bronzegusses ist es wesentlich, dass krummschnäblige Vogelköpfe und Widderköpfe an diesen Stücken in gleicher Anwendung vorkommen. Dies wäre vielleicht nicht auffallend, wenn wir bei einer anderen Sachenform nicht denselben Zusammenhang finden würden. Dass diese beiden Kopftypen wirklich in einem innigen Zusammenhang miteinander stehen, beweisen die zahlreichen, zaumverzierenden Beinschnitzereien der Kurgane von *Kelermes* (Kubangegend). Je eine Zeichnung der drei Haupttypen, welche ich nach den Originalstücken verfertigte, bringe ich auf Figur 33. Wie weiter oben gesagt, entsprechen diese typologisch den Beinschnitzereien aus dem Funde von *Mátraszele* (XVII, 38—39). Für alle drei Kopfmotive von *Kelermes* sind die unter die Augen herabgewundenen Hörner charakteristisch. Derjenige unter a) ist entschieden ein Widderkopf, der stylistisch mit den Widderköpfen am Stiele des Gusses von *Olbia* (XIV, 1) verwandt ist. Vorhanden sind: der sich hervorhebende Rand des Maules, das im Bogeninnern des Horns befindliche kleine Ohr, nur die Windung des Horns ist kürzer. Der Kopf der Fig. 33b) zeigt jene Variation, welche den Vogelköpfen auf dem Stiel XV, 1 am nächsten steht. Der Schnabel ist stark herabgebogen

und durch Längsfurchen gegliedert. Fig. 33c) ist entschieden ein Vogelkopf, doch ist das herabgewundene Horn auch hier vorhanden. Der innere Zusammenhang zwischen Widderkopf und Vogelkopf ist daher bei diesen Beinschnitzereien ganz offensichtlich. Fig. 33a) und b) verhalten sich ebenso zu einander, wie die Widderköpfe der XIV, 1 zu den Vogelköpfen von XV, 1. Die Wichtigkeit dieser Kopftypen für das Problem der altgermanischen Tierornamentik besteht darin, dass bei den Tiergestalten des sog. II. Stils ähnliche Kopftypen-Varianten auftreten. Hiervon habe ich in der Einleitung des AH<sub>1</sub> ausführlicher gesprochen (S. 4 u. f.: S. 38 u. f.). Aus diesem Grunde berufe ich mich an dieser Stelle nur auf das dort mitgeteilte Material. In Verbindung mit den kreuzförmigen Stücken bemerke ich jedoch, dass am Stiele des Pressmodells von *Fönlak* (XIII, 2) ebenso ein paarweises Muster vorkommt wie bei den Stücken XIV, 1 und XV, 1, deren Motive gerade eine nahe Verwandtschaft mit den einzelnen Grundmotiven des II. Stils der späteren germanischen Kunst zeigen. Am Stiel schreiten auch hier zwei Bandverschnürungen in vertikaler Richtung. Dass man unter diesen stark geometrischen Bandmotiven Tiere gemeint hat, deuten die Zahnschnitte an. Die Anwendung der Zahnschnitte jedoch — wie wir es an den russischen Beispielen sahen — ist ebenfalls auf die Kunst der Skythen zurückzuführen.

Nándor Fettich.

## DIE STEPHANSKRONE.

Der freundlichen Einladung, mich an dieser Stelle über die heilige Krone Ungarns zu äussern, kann ich nicht ohne Bedenken nachkommen, weil eine zuverlässige kunstgeschichtliche Beurteilung eines Denkmals von so einzigartiger historischer und nationaler Bedeutung die

eingehendste Prüfung seiner stilistischen und technischen Beschaffenheit beansprucht. Diese gründliche Kenntnis der Krone besitze ich nicht. Allein schon das Gefühl des Dankes für die ausserordentliche Begünstigung, die dem Internationalen Museenverband durch die Schau-



stellung der Krone bei seiner Budapester Tagung 1928 gewährt wurde, verpflichtet mich, meine Eindrücke von dieser, ob schon kurzen, doch lehrreichen Besichtigung hier schriftlich zu formulieren.

Da der untere Teil der heiligen Krone, der eigentliche Stirnreif, durch die beschrifteten Zellenschmelzbilder als byzantinische Arbeit der Jahre um 1075 gesichert und über das Stadium der Problematik hinausgehoben ist, habe ich meine Aufmerksamkeit bei der durch die Umstände kurz befristeten Besichtigung auf den oberen Teil, insbesondere die beiden sich kreuzenden Bügel konzentriert und darf auch hier mich darauf beschränken. Denn die kunstgeschichtliche Untersuchung hat sich ja vor Allem mit der Frage zu befassen: Sind die Emailbilder auf den Bügeln, die als der erhalten gebliebene Teil der vom Papst geschenkten Krone des heiligen Stephan angesehen werden, vor dem Jahr 1000 oder erst nach der Gézakrone, also etwa um 1100 entstanden? Kondakow, Dalton, Diehl und Molinier haben sich, allerdings ohne eingehende Begründung, für die spätere Herstellung ausgesprochen, aber wie es scheint nur auf Grund unzulänglicher Abbildungen. Ich bin, um das Wesentliche gleich vorzuschicken, durch die Autopsie zu der anderen Ansicht gekommen, die mit der von Franz Bock und von den ungarischen Gelehrten Arnold Ipolyi, Béla Czobor, E. v. Radisics, Elemér v. Varju aus genauer Kenntniss der Krone gewonnenen Meinung in der Hauptsache übereinstimmt.

Die Denkmäler des byzantinischen und abendländischen Goldzellenschmelzes sind zu spärlich und zu selten genau datierbar, als dass man lediglich durch Stilvergleichung die Emailbilder der Kronenbügel gerade den letzten Jahren vor 1000 zuweisen könnte; aber der Denkmälerbestand ist immerhin gross genug, um sie mit haltbaren Gründen in der mittleren jener drei Stilperioden einzuordnen, die in der Entwicklung des Gold-

zellenschmelzes erkennbar sind. In der Frühzeit der Zellenschmelzkunst, die mit der alexandrinischen Goldkanne von St. Maurice d'Agaune einsetzt und weiterhin das syrische Fieschireliquiar, das römische Paschaliskreuz, die Rahmungen des Mailänder Paliottos aus karolingischer Zeit umfasst, war das «Vollemail» vorherrschend, bei dem die Goldplatte von Rand zu Rand mit dem Email bedeckt ist. Die zweite Periode bringt den «Senkschmelz» in den Vordergrund, bei dem das in leicht vertiefter Mulde liegende Emailbild sich vom unemaillierten Goldgrund abhebt. Kennzeichnend für diese ungefähr das X. Jahrhundert umfassende Blütezeit ist die sparsame und zeichnerisch sinnvolle Verwendung der Goldstege zur Wiedergabe der Gewandfalten. Die Zellenbildung folgt der künstlerischen Absicht des Zeichners, ohne zu verraten, dass sie zugleich die technische Aufgabe hat, dem Email genügenden Halt zu bieten. Diese Stilphase gipfelt im Limburger Kreuzreliquiar der Kaiser Konstantin und Romanos II (948–959), das eine Höchstleistung der Zellenschmelzkunst ist (Taf. XX).

Das erste fest datierte Werk der dritten Periode ist die byzantinische Monomachrone in Budapest, deren Entstehungszeit durch die Jahre 1042–1054 begrenzt wird. Hier ist an Stelle der sinnvollen, plastisch empfundenen Faltenzeichnung eine konventionelle Manier getreten, die mit dicht aneinander gereihten Spitzwinkeln, graden Linien und Spiralen eine schematische Draperie andeutet und durch die Menge der Stege die Adhaesion des Emails verstärkt, also eine technische Erleichterung auf Kosten der künstlerischen Zeichnung. Diesen Spätstil zeigen voll entwickelt die Emailbilder der Gézakrone aus der Zeit um 1075; die Emailbilder der Bügel aber sind davon noch nicht berührt.

Die Bügel enthalten in einer fein filigranierten Goldfassung neun Emailbilder: oben auf der Vierung eine grössere

quadratische Platte in Senkschmelz mit dem thronenden Pantokrator und acht rechteckige Platten mit je einer Apostelfigur zwischen Ornamentfeldern. Dass diese neun Zellschmelztafeln abendländischer Herkunft sind, ist allgemein anerkannt und braucht nicht mehr bewiesen zu werden; die lateinische Beschriftung der Apostelbilder, die konvergierend schielenden Augen, der offene Mund und vor allem die sehr befangene Zeichnung der plumpen Apostelfiguren mit grossen Köpfen sprechen deutlich genug gegen byzantinische Arbeit.

Die Pantokratorplatte auf der Vierung (Taf. XXI) erscheint zunächst den Apostelbildern überlegen, weil sich der Goldschmied hier sehr eng an ein gutes byzantinisches Vorbild gehalten hat; allein das Konvergenzschielen und der offene Mund bezeugen doch die gleiche Arbeit aller neun Platten; auch die Ranken in den Cypressen zu Seiten des Pantokrators kehren genau so auf den Platten mit S. Philippus und S. Thomas wieder. Obwohl der thronende Christus in der Mitte durch das später für das Kreuzchen angebrachte Loch beschädigt ist, lässt die Wiedergabe der Draperie am Unterkörper doch ganz deutlich den künstlerischen Stil des X. Jahrhunderts erkennen. Natürlich ist der — vermutlich italienische — Verfertiger der neun Platten dem Kunstkönnen der byzantinischen Hofgoldschmiede nicht gewachsen, die das Limburger Kreuzreliquiar geschaffen haben; aber sein Kunstwollen war das gleiche und bei aller Befangenheit der abendländischen Zellschmelzwerkstätten des X. Jahrhunderts ist es ihm doch gelungen, die Einsackung des Gewandes zwischen den Unterschenkeln, die Stauung der Falten über dem linken Knie, die Spannung des Mantels über dem rechten Knie mit ausdrucksvollen Linien klar herauszubringen. Vergleicht man diese kräftige Zeichnung mit dem zarten, dichten, technisch virtuosen, aber schematischen Zellennetz des Panto-

kratorbildes der Gézakrone von 1075, so ist die Frage nach den älteren und jüngeren Teilen der heiligen Krone eigentlich schon entschieden. Die auffallende kompositionelle Ähnlichkeit der beiden an der Krone vereinigten Pantokratorbilder kann nur dadurch erklärt werden, dass dem Meister der Vierungsplatte ein byzantinischer Pantokratorotypus des X. Jahrhunderts vorlag, der auch noch Geltung hatte, als die Gézakrone angefertigt wurde.

Unter den abendländischen Zellschmelzwerken scheint mir in der Faltenzeichnung besonders das Marienbild vom Utakodex in München, eine Regensburger Arbeit aus den Jahren nach 1002 (M. Rosenberg: Zellschmelz II, 1921, Fig. 69) dem thronenden Christus der Stephanskronen so verwandt zu sein, dass sie sich auch zeitlich nahe stehen müssen.

Die 8 Apostelbilder sehen, obwohl fraglos von gleicher Arbeit wie die Vierungsplatte, viel altertümlicher aus, weil der byzantinische Einfluss hier weniger in den Figuren, als vielmehr im Ornament zum Ausdruck kommt. Die byzantinischen Muster sind wohl nach der Anordnung des Ornaments seitlich neben den Figuren den Platten der Monomachkrone ähnlich, aber ein halbes Jahrhundert älter gewesen, da die gleichzeitige Entstehung der Apostelbilder und des Vierungsbildes nicht bezweifelt werden kann. Die einzelnen Ornamentmotive der Apostelbilder widersprechen dem nicht: Die gegenständigen Löwenpaare der Jacobus- und Petrusplatten (Taf. XXII.) auf einem mit Rosetten und Kreisen gemusterten Schmelzgrund begegnen uns innerhalb der Zellschmelzkunst bereits auf der alexandrinischen Goldkanne von S. Maurice aus dem VII. Jahrhundert (M. Rosenberg, Zellschmelz III, Fig. 44) und können daher mehr für eine Früh- als Spätdatierung der Apostelplatten beansprucht werden. Das abgetrepte Rautenmuster auf denselben zwei Apostelplat-



ten unter den Löwen begleitet zwar die byzantinische Schmelzkunst durch Jahrhunderte, erscheint aber in breitester Entfaltung im X. Jahrhundert als Randornament der Limburger Staurothek um 950; als Randmuster ferner auch auf einem italienischen Zellenschmelzbild, der Pax in Chiavenna, die um das Jahr 1000 angesetzt wird (Rosenberg a. a. O. II, Fig. 90). Die bereits bei den Cypressen der Vierungsplatte erwähnten Ranken mit Kleeblattendungen auf dem Philippusbild (Taf. XXII.), zur rechten Seite des Johannes (Taf. XXII.) und auf der Thomasplatte finden sich fast genau so auf einigen Schmelzplättchen des Andreasreliquiars aus der Trierer Egbertschule (975-993, abgeb. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 5). Daraus ist also zu schliessen, dass die byzantinischen Muster, denen der Meister der Apostelbilder wie der Trierer Goldschmied der Egbertschule ihre Ornamente entlehnten, aus dem letzten Viertel des X. Jahrhunderts stammten. In die Figuren der Apostel hat ihr Verfertiger nur wenig Byzantinisches hereingebracht und es ist überhaupt schwer, zu diesen merkwürdig plumpen Gestalten mit ihren kegelförmig geschlossenen und noch durch einen Goldrand verstärkten Umrissen Analogien zu finden, wenn man nicht bis zu den zwei Jahrhunderte älteren Emailbrustbildern und Relieffiguren des burgundischen Atheusreliquiars in Sitten (kurz vor 800; abgeb. M. Rosenberg a. a. O. III, Fig. 99 u. 102) zurückgreifen will. Immerhin sprechen manche Details der Apostelfiguren wieder entschieden für ihre Entstehung um das Jahr 1000. Die übermässig grossen Hände des Petrus und Jacobus erinnern an das schon erwähnte Marienbild des Utakodex und auch das Konvergenzschienel ist besonders drastisch auf der Achtpassplatte des Utakodex (Rosenberg a. a. O. II, Fig. 91) ausgebildet, ebenso auf dem in Mailand ausgeführten Aribertbuchdeckel (nach 1018, abgeb. Rosenberg a. a.

O. II, Tafel II, Nr. 11). Hier ist daran zu erinnern, dass Marc Rosenberg eine Abhängigkeit der Regensburger Schmelzarbeiten aus der Zeit König Stephans von der Mailänder Schule nachgewiesen hat. Der Hinweis auf die Analogien bei den Trierer und Regensburger Arbeiten soll keineswegs auf eisalpinen Ursprung der Apostelplatten deuten, sondern lediglich die ungefähre Gleichzeitigkeit der letzteren erweisen und sichern. Ganz eigentümlich ist die technische Gestaltung der Apostelplatten. Sie sind als Senkschmelz gearbeitet, aber da von der goldenen Fläche nur die schmalen ausgesparten Streifen sichtbar werden, die jedes Bild in sechs (Jacobus und Paulus) oder in vier Felder (Petrus, Johannes, Philippus, Thomas, Bartolomäus, Andreas) zerlegen, so sehen sie eher wie Vollschmelze aus, weil das Email fast die ganze Fläche bedeckt. Eine solche Übergangsform vom Vollschmelz zum Senkschmelz ist natürlich viel wahrscheinlicher für die zweite, dem karolingischen Jahrhundert folgende Stilphase des ottonischen Zeitalters, als für die dritte, vom Vollschmelz abgewandte und weiter entfernte Periode, der die Gézakrone angehört.

Es vereinigen sich somit alle aus Stil und Technik der neun Schmelzbilder auf den Kronbügeln entnommenen Argumente zu dem Ergebnis, dass diese Teile der heiligen Krone in der ottonischen Stilperiode der Zellenschmelzkunst um die Wende des X. Jahrhunderts entstanden sind. Steht das fest, so schwindet jeder Anlass, ja die Möglichkeit, an der ausführlichen, immerhin schon zu Anfang des XII. Jahrhunderts in Hartwicks Vita Stephani niedergelegten Nachricht von der päpstlichen Kronenschenkung an König Stephan zu zweifeln.

Über den Ort, wo die Stephanskronen ausgeführt wurde, geben die 9 Emailbilder keinen Aufschluss. Mit den römischen Vollschmelzen des frühen IX. Jahrhunderts, dem Paschaliskreuz und dem Kreuz

Beresford-Hope, besteht kein sichtbarer Zusammenhang, auch nicht mit Venedig. In Süditalien hat sich der byzantinische Stil noch in den Monilien des Krönungsmantels von 1133 und den Beschlägen des Mauritiuschwertes so lebendig erhalten, dass man die schweren ungegliederten Apostelfiguren des X. Jahrhunderts ebenso wenig wie die Emailbilder der Kaiserkrone Konrads II dahin verweisen kann. Es bliebe also Mailand, wohin ja auch die erwähnten Regensburger Schmelzwerke zurückweisen. Auch die ursprüngliche Form der Stephanskrone ist unsicher. Die Annahme von Czobor und Radisics, dass die Bilder Christi und der Apostel, einschliesslich der vier fehlenden, auf einem Stirnreif, also senkrecht angebracht waren, ist einleuchtend, weil die Bilder in der schrägen und wagrechten Lage auf den Bügeln beim Tragen der Krone nur zum Teil sichtbar sind. Dagegen hat Elemér v. Varju (Arch. Értesítő B. 39) festgestellt, dass die Apostelbilder in der Längsrichtung leicht gebogen sind, um die Krümmung der Bügel mitzumachen; er hat sich daher der Ansicht F. Bocks angeschlossen, dass die Bügel nebst den Emailbildern so wie sie sind, von der Stephanskrone entnommen und mit der Gézakrone verbunden worden seien. Ich habe über diesen Punkt

kein eigenes Urteil, weil ich bei der Berücksichtigung der Krone die Krümmung der Apostelbilder nicht beachtet habe; sie ist auch auf dem photographischen Gesamtbild der Krone nicht zu bemerken.

Es bleibt noch die der Gézakrone aufgesetzte Serie von vier dreieckigen und vier oben gerundeten Giebeln zu betrachten, die technisch von den übrigen Teilen der heiligen Krone abweichen. Sie sind aus durchsichtig grünem Email in starken mit einander verlöteten Goldzellen ohne Unterlage à jour gearbeitet, also fensterartig, ein überaus seltenes Verfahren, das sonst an Schmelzwerken des frühen Mittelalters kaum nachzuweisen ist. Ihre goldene Einfassung entspricht der Fassung der grossen Steine und Emailbilder der byzantinischen Gézakrone. Da nun Kronen mit aufgesteckten dreieckigen und gerundeten Giebeln in den abendländischen Bilderhandschriften erst im XII. Jahrhundert auftreten (vgl. A. Weixlgärtner, Die weltliche Schatzkammer, im Wiener Jahrb. d. Kunsth. Sammlungen 1926, S. 24), muss man annehmen, dass sie für die byzantinische Gézakrone gemacht sind. Wo anders als in Byzanz sollte auch diese abnorme und schwierige Technik des Email à jour geübt worden sein?

Berlin.

Otto v. Falke.

## DIE QUELLEN

### DER UNGARISCHEN ST. GEORGS-DARSTELLUNGEN.

(Auszug.)

Die ausländische Forschung hat seit einiger Zeit bei der Untersuchung der gegenseitigen künstlerischen Einwirkung der Völker im Mittelalter die Methode der vergleichenden Ikonographie mit grossem Erfolg angewandt. Ein solcher Versuch auf dem Gebiete der ungarländischen Kunst, speziell auf dem der einheimischen Georgsdarstellungen ist der vorliegende Aufsatz, dessen ikonogra-

phische Ergebnisse mit morphologischen Beobachtungen ergänzt worden sind.

Das monumental-schwungvolle Georgsfresko von Ják (Abb. 37) aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, wie es die Vergleichung mit dem Wandgemälde von Genua (Abb. 38) beweist, ist die nördlich-gotische Umgestaltung der auf klassischen Formentraditionen (das Motiv des kämpfenden Reiters mit dem Lanzen-



stosse aus der zurückgeworfenen Rechte) und byzantinischer Ikonographie ruhenden italienischen Komposition, in dessen Details auch einheimische Motive sich gemischt haben (vgl. den Pferdetypus auf dem Reitersiegel des Königs Stephan Abb. 39). Eine direkte Beeinflussung seitens Byzanz, wie man es bisher angenommen hatte, ist ausgeschlossen, weil die byzantinische Kunst nur den hieratisch ruhig stehenden Georgsreiter kannte (vgl. die süditalienischen Fresken und Bronzereliefs). Ebenso unwahrscheinlich ist die etwaige Annahme einer westlichen Einwirkung, da im Westen dieser sogenannte «klassische» Typus der Georgsdarstellung so gut wie unbekannt blieb.

Die dreiteilige rhythmische Komposition mit dem dominierenden Mittelakzent der am Ende des XIV. Jahrhunderts und Anfänge des XV. Jahrhunderts entstandenen, ikonographisch eng zusammenhängenden Fresken von Mártonhely (Komitat Vas Abb. 40) und Almakerék (Siebenbürgen Abb. 41) geht ebenfalls auf italienische Vorbilder zurück (obgleich der lokale Stil und die einheimischen Motive die Spuren des italienischen Ursprungs verwischen) und zwar auf einen solchen Typus, welchen das unter dem Einflusse des berühmten Wandgemäldes Simone Martinis in Avignon (Abb. 42) gemalte Fresko von Velo d'Astico (Abb. 43) repräsentiert. Die Vermittler zwischen diesen weitliegenden Stationen, nämlich, Avignon, Velo d'Astico, Mártonhely waren wahrscheinlich die lombardische und die tirolische Kunst.

Das älteste plastische Denkmal der ungarländischen Georgsdarstellungen, das Siegel des dem hl. Georg geweihten Kapitels von Csanád (Abb. 44) aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ist die treue Nachahmung des byzantinischen Urtypus. Dagegen das Siegel (Abb. 51) der Georgsritter (1326) ist schon unter dem Einflusse der italienischen Kunst entstanden. Die Komposition folgt dem

in Italien eingewurzelten sogenannten «klassischen» Typus, nur gibt sie den Reiter in Rückansicht. Auch die der Miniature (Abb. 45) des Georgskodex (Roma. Arch. Cap. di S. Pietro) ähnliche Pferdedarstellung zeigt die starke Einwirkung der italienischen Formauffassung.

Ebenso ist die monumental-einfache Komposition und der kraftstrotzende plastische Stil des wundervollen Relieffragments von Pécs (Abb. 46) aus dem Zeitalter der Anjou ohne italienische Beeinflussung kaum denkbar. Auf diesem Relief sehen wir wiederum den italienischen, klassischen, ikonographischen Typus verwendet, welcher zum strengen, gesetzmässigen Aufbauen der Komposition besonders geeignet ist. Auf nordische Einwirkung deuten hingegen einige Details: das malerisch-phantastische Motiv der blattartigen Endung des Drachenschweifes und der schlanke Ritter, welcher mit dem gewaltigen Schlachtrosse einen sonderbar scharfen Kontrast bildet.

Das grossartigste Werk<sup>1</sup> der mittelalterlichen ungarischen Plastik, die Prager Statue (Abb. 47) der Brüder Kolozsvári ist gleichfalls mit der Ikonographie des heiligen Georg verbunden. Béla Lázár hat in seiner im Jahre 1917 erschienenen Abhandlung (Studien zur Kunstgeschichte) den ikonographischen Zusammenhang der Komposition dieser Statue mit der unter dem Einflusse Simone Martinis stehenden sienesisch-avignonesisch-neapolitanischen Kunst in überzeugender Weise nachgewiesen. Die von ihm angeführten Analogien, das Fresko Martinis in Avignon, das Initial des vaticanischen S. Giorgio-Kodex (Abb. 48) und die Miniature der Anjou-Bibel von Malines (Abb. 49) haben das eine Problem ihrer Entstehung, die Einfügung der nach Räumlichkeit strebenden Komposition und besonders des sich seitwärts wen-

<sup>1</sup> Dieser Absatz über die Prager Statue ist vollständig übersetzt worden.

denden, sich bäumenden Pferdes in die gotische Kunst, völlig gelöst.<sup>1</sup> Das andere, grosse Problem der Prager Statue, die stilgeschichtliche Erklärung der «renaissancehaften», unteretzten Pferdedarstellung ist dagegen aus ungarländischen Traditionen erklärlich. Solchen, unteretzten, schlankbeinigen Pferdetypus<sup>2</sup> finden wir in Ungarn schon in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts auf dem vorerwähnten Siegel (Abb. 51) der Georgsritter (1326) und auf dem noch vorgeschritteneren und vorzüglicheren Reitersiegel (Abb. 50) des Prinzen Stephan (Bruder Ludwigs des Grossen 1351), welche zugleich auch die organische Darstellung des sich bäumenden Pferdes versuchen.<sup>3</sup> Diese prinzipiell bedeutsamen protorenaissancehaften Motive sind diejenigen, welche diese Reiter-

<sup>1</sup> Die typologische Reihe Lázár's kann man mit den folgenden, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstandenen Denkmälern ergänzen: Fresko in S. M. di Cerrate; Fresko im Kastell von Fenis (vgl. Münchner Jahrbuch 1911, S. 194, Taf. III.); Altarbild von Giovanni dal Ponte in der Slg. Fabri zu Rom. (Marle: *The development of the Italian Schools of painting*. IX, p. 85.) Die renaissance-mässige Umbildung dieses Typus können wir auf dem Gemälde Tura' sehen. (Ferrara, Duomo.)

In der deutschen Plastik kommt dieser Typus nur im XV. Jahrh. vor. (Altarstatue der Georgskirche bei Schenna [in der Umgegend von Meran]; zwei Holzstatuetten in Privatsammlungen. [Aufhauser op. cit. Taf. VI, c. d.] )

<sup>2</sup> Es ist höchst wahrscheinlich, dass die Entwicklung dieses Pferdetypus von der italienischen Plastik beeinflusst worden ist, in welcher dieser unteretzte renaissancehafte Typus teils unter antikem Einfluss, teils auf Grund unmittelbarer Naturbeobachtung öfters vorkam. (Vgl.: Florenz, Relief an Porta S. Giorgio; Siena, Relief der Domkanzel; Siena, Reliquiar des hl. Galgano; Orvieto, Façaderelief des Domes [II. Pilaster links 7. Zone]; Perugia, Brunnenrelief [Maggio] und besonders die Miniature des Codice di S. Giorgio [Roma. Arch. Cap. di S. Pietro].)

<sup>3</sup> Ähnliches Bestreben ist schon auf dem prächtigen Reitersiegel (Abb. 39) des Königs Stephan aus dem XIII. Jahrh. bemerkbar.

siegel von den dekorativ-prächtigen, mit antinaturalistisch-expressivem Sinn dargestellten, dahingaloppierenden Reitergestalten der deutsch-österreichischen Siegel<sup>4</sup> abtrennen. Stehen die letzteren mit Reiterstatuen in der Art des St. Georg von Basel in Verbindung, so bilden die ungarischen Siegel wieder die Vorbereitung des Pferdes der Prager Georgsstatue. Ja sogar die schlanken Krieger der Siegelreliefs auf den gewaltigen Schlachtrossen stehen in enger Verwandtschaft mit dem Prager Reiter. Um zur Prager Statue zu gelangen, muss man nichts anderes tun, als diese Reiterfigur in die Komposition der Miniature von Malines einfügen. Solche Entwicklung der in den Kreis der Goldschmiedekunst gehörenden Siegelreliefs ist kaum ohne blühende monumentale Plastik<sup>5</sup> denkbar, welche die notwendige Voraussetzung der Georgsstatue (1373) war. Das Produkt derselben plastischen Kultur, welche der Prager Statue den Boden vorbereitet hat, ist auch das Relief von Pécs, welches im Kontrast des schlanken Kriegers und des unteretzten Rosses und im Streben nach organischer Pferdedarstellung verwandte Züge mit dem Werke der Brüder Kolozsvári zeigt. Diese Denkmäler, welche in entschiedener und unzweideutiger Weise von einer grossen, sich stets mit dem Problem der Reiterfigur befassenden plastischen Kultur zeugen, brechen die geheimnisvolle Einsamkeit der Prager Statue durch und

<sup>4</sup> Zum Vergleich bilde ich nur ein derartiges Siegel ab, das ungefähr gleichzeitige Reitersiegel des österreichischen Herzogs, Rudolf IV. (Abb. 52) Die Zahl solcher Beispiele aber könnte man mit anderen österreichischen, deutschen und französischen Siegeln bis in die Unendlichkeit vermehren.

<sup>5</sup> Es ist möglich, obgleich wir dazu keine unmittelbare Angabe besitzen, dass die Italiener auch auf die Entwicklung der Bronzeguss-technik einen Einfluss ausübten. Nämlich in dieser Zeit waren die sämtlichen Erzgruben Ungarns in italienischem, florentinischem Besitze. (Giovanni Portinari und seine Genossen.)



fügen sie in die entwickelte Kunst des Anjou-Zeitalters ein. Also obgleich wir von der endgültigen Lösung des Problems der Prager Statue noch fern genug sind, die sämtlichen Faktoren ihrer künstlerischen Abstammung uns noch nicht bekannt sind, soviel ist jedoch schon jetzt feststellbar, dass sie wesentlich aus der Verschmelzung der lokalen Traditionen mit dem italienischen Genius<sup>1</sup> entstanden ist, ebenso wie die Fresken von Ják, Mártonhely, Almakerék. Während die letzteren aber mit Ausnahme desjenigen von Ják kaum aus dem provinziellen Niveau hervorragen, wurde die Prager Statue durch das Genie ihrer Meister in die Reihe der ausgezeichnetesten wegweisenden Schöpfungen der mittelalterlichen Plastik erhoben.<sup>2</sup>

Aus den späteren Epochen ist keine Georgskomposition italienischen Ursprungs bekannt. Es ist aber ein kleines Reiterrelief (Schulterschmuck auf der gepanzerten Grabfigur Stephan Sza-

polyai's, Palatinus von Ungarn [† 1499]) erhalten geblieben, welches infolge seines Themas mit dem Problem der Georgsdarstellungen eng zusammenhängt. Auf diesem kraftvollen Relief (Abb. 53), in welchem schon der Realismus der Renaissance<sup>3</sup> zum Ausdruck kommt, versucht der unbekannte Meister die Lösung desselben Problems, welches im XV. Jahrhundert die italienischen Künstler dauernd beschäftigte, nämlich die Darstellung des sich bäumenden Pferdes. Als Muster könnten ihm italienische Plaquetten, Medaillen, Zeichnungen (Abb. 54) ähnlichen Gegenstandes dienen. Dieses kleine Werk, dadurch, dass in ihm die italienische Beeinflussung nicht als äusserlicher Schmuck, sondern als innerer formbildender Faktor sich offenbart, erhebt sich in die Reihe der bedeutendsten Denkmälern der ungarischen Renaissanceplastik.

*Jolán Balogh.*

<sup>1</sup> Italienische Auffassung kommt auch darin zum Ausdruck, dass die Brüder Kolozsvári ihre sämtliche Werke signiert hatten.

<sup>2</sup> Pinder (Deutsche Plastik 1924 S. 88–91) nimmt die Prager Statue für die deutsche Plastik in Anspruch, weil er das Bruderpaar auf Grund der Signatur «Clussenberch» für siebenbürgische Sachsen hält. Die Abstammung eines Künstlers aus dieser oder jener Volksrasse, welche in diesem Falle nicht einmal ohne jeden Zweifel bewiesen ist, genügt nicht zur künstlerischen Lokalisierung eines Denkmals. Auf demselben Grunde könnten wir die Kunst Dürer's für ungarisch erklären. Das Entscheidende ist die künstlerische Abstammung. In der deutschen Kunst ist aber nichts vorhanden, was man mit der Prager Statue in Verbindung bringen könnte, ebenso auch in der siebenbürgisch-sächsischen Kunst nicht. (Die von Pinder erwähnten Goldschmiedearbeiten von Aachen kann man höchstens nur als Vorbereitung der Technik, aber keinesfalls als die der Form betrachten.) Ohnedem stand die sächsische Kunst in Siebenbürgen in dieser Zeit noch am Anfange der Entwicklung (vgl. Roth, V.: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. 1906 S. 7–9), dagegen konnte

die ungarische Kunst auf eine Vergangenheit von drei Jahrhunderten, die einheimische Pferdedarstellung allein auf anderthalb Jahrhunderte zurückblicken, so dass die Epitheton Pinders «junge und abgelegene Kunst» weit eher auf die siebenbürgisch-sächsische Kunst passen. Das Wenige, das wir bisher von der künstlerischen Abstammung der Prager Statue wissen, weist darauf hin, dass die Kunst der Brüder Kolozsvári in der unter italienischem Einflusse stehenden, aber stark lokal gefärbten Kunst des königlichen Hofes wurzelte. Dazu kam noch, dass die Kunst des Bruderpaars durch ungarische Mäzene ausgebildet wurde (Demetrius von Meszes, Johann Czudar, Bischöfe von Várad), auch ihre übrigen Werke knüpfen sich an die ungarische Vergangenheit an (die Königsstatuen von Várad). Selbst ihre Prager Schöpfung, deren trotz aller Gebundenheit protorenaissancehafte Auffassung der deutschen Plastik ganz und gar wesensfremd ist, ist aus der ungarischen Kultur erwachsen und eben auf diesem Grunde nimmt die ungarische Kunstgeschichte sie mit vollem Recht für sich in Anspruch.

<sup>3</sup> Das Vordrängen der renaissancehaften Auffassung in der Pferdedarstellung veranschaulichen auch die Thaler Wladislaus II. (Abb. 55–56).

## DER MEISTER DER APOSTELMARTYRIEN.

Beiträge zu den Beziehungen der ungarischen und österreichischen Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts.

(Auszug.)

Die Erforschung der altösterreichischen Tafelmalerei weist in unseren Tagen einen erfreulichen Aufschwung auf, doch wurden in dieses neuzusammengestellte Material unrichtigerweise auch ungarische Bilder miteinbezogen.

Die schon öfter publizierten frühen Tafeln des Budapester Museums der Schönen Künste (Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, Gefangennahme Christi, Verspottung Christi) sind unleugbar unter dem starken Einfluss der Wiener Schule um 1400—1420 entstanden; doch lassen sie sich nicht in das Oeuvre eines bestimmten Meisters einfügen, obwohl sie fast mit allen Meistern gewisse Verwandtschaft aufweisen. Es ist möglich, dass unser Meister ein in Westungarn tätiger Maler war, welcher der österreichischen Entwicklung etwas ferner stand.

Die sechs Tafelbilder des Kaschauer städtischen Museums (Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Geburt Mariæ, Mariæ Tempelgang und Heilige Sippe) wurden in der ungarischen Kunstgeschichte einer irrtümlichen Bestimmung Hugo Kenczlers folgend als Werke eines Kaschauer Meisters verzeichnet. Verfasser erkennt die einwandfreien Feststellungen Sempers und Heinz Braunes an und reiht diese Bilder in die Tiroler-Brixener Malerschule ein. (Werke des Jacob Sunter?)

Aus Ungarn stammen jene zusammengehörende neun Tafeln, welche eine Serie der Apostelmartyrien ergeben. (Zwei befinden sich in Frankfurt, fünf im Budapester Museum der Schönen Künste,

weitere zwei in der Pressburger Tiefenwegkapelle.) Diese Reihe ergänzt der Verfasser mit einem neu aufgefundenen Tafelbild aus Budapester Privatbesitz, das Martyrium des heiligen Andreas darstellend. Diese Reihe benannte Benesch irrtümlicherweise als Werke des Meister des Schottenstiftes. Pächt hingegen als Werke des Braunauer Bäckeraltarmeisters. Verfasser beruft sich auf verschiedene ungarische Tafelbilder, darunter die aus 24 Szenen bestehende Passionsreihe des Kaschauer Hauptaltares, um den Entwicklungsgang dieser aus fränkischer Kunst entstandenen Richtung zu verfolgen. Der Meister des Braunauer Bäckeraltares hingegen ist ein Schüler jenes ungarischen Meisters, den wir als *Meister der Apostelmartyrien* benennen wollen.

Obwohl die Forschung schon mehrere Daten bezüglich des in Wiener-Neustadt arbeitenden ungarischen Malers Jenusch von Mikó kennt, fehlte bis jetzt jedes zweifellos authentische Werk seiner Hand. Im Allgemeinen wurde ihm das Winkler Epitaph des Wiener-Neustädter Museums zugeschrieben. (Neuerdings beansprucht Benesch auch dies für den Schottenstift-Meister.) Verfasser erkennt in der Geburt Christi der Wiener Lichtensteingalerie — Unbekannter Meister der fränkischen Schule — ein Werk desselben Meisters, welches sogar signiert und datiert ist. I. v. M. 1476. — I. v. M. = Jenusch von Mikó. Dadurch wurden zwei Spätwerke des Meisters festgestellt.

Stephan Genthon.



## ZU LEONARDOS REITERDARSTELLUNGEN.

Seitdem die Reiterbronze mit der Sammlung Ferenczy in den Besitz des Szépművészeti Múzeum gelangt ist, hat die Beschäftigung mit Leonardos Reiterdarstellungen einen neuen Impuls erhalten. Es ist in Erinnerung, dass das Werk von S. Meller<sup>1</sup> als Original aus Leonardos Spätzeit und vermutlich Modell für das Trivulzio-Grabmal publiziert worden ist. Neuerdings hat A. Hekler<sup>2</sup> die Frage aufgenommen und eine Reihe sehr bemerkenswerter Beobachtungen mitgeteilt. Der Standpunkt, welchen ich in meinem kürzlich erschienenen Buche, ohne A. Heklers Ausführungen kennen gelernt zu haben, zu der Frage eingenommen habe,<sup>3</sup> ist der, dass allerdings ein begonnenes Modell Leonardos voraussetzen sei, dass die in der Statuette befremdenden Eigentümlichkeiten — Unsicherheit der Balance, (das Pferd müsste sich in dieser Stellung nach rückwärts überschlagen) und allgemeine Flaueheit des Vorderkörpers des Pferdes, des Kopfes, Halses und der Vorderbeine — aber den Schluss nahelegen, dass das von Leonardo begonnene Modell von einem anderen und geringeren Künstler erst zum Gusse fertiggestellt worden sei. Die Zeit, wann dies geschehen sein kann, lässt sich nicht leicht angeben. Ich verdanke der lebenswürdigen Einladung von Prof. Hekler die Gelegenheit, zu dieser wichtigen Frage noch einige Beobachtungen mitzuteilen.

Verfolgt man alle Spuren, welche für die einstmalige Existenz und das Aussehen kleinplastischer Reiterstatuetten

und Modelle Leonardos existieren, so ergibt sich, dass die Darstellung des Reiters auf gebäumtem Pferd — nur von diesem Typus brauchen wir hier zu sprechen — ein Problem war, mit dem Leonardo sich durch lange Jahre beschäftigt hat. Der bekannte Kupferstich des British Museums reproduziert augenscheinlich zuverlässig vier verschiedene Modelle, an deren einstiger Existenz zu zweifeln wir gar keine Veranlassung haben. Durchwegs handelt es sich um Darstellungen eines in antiker Art heroisierten Reiters auf gebäumtem Pferd.

Auf Modell I schwingt er den Streitkolben, während der Gegner mit dem Schild gegen die Vorderhufe des Pferdes Deckung sucht. Ein kleiner geduckter Krieger aus Bronze, Fragment einer solchen Gruppe, ist im Palazzo Trivulzio in Mailand erhalten, wie Müller-Walde vor Jahren als erster festgestellt hat.<sup>4</sup> Der Pferdetypus, der in den vier Modellen nur geringe Verschiedenheiten aufweist, begegnet in einer nach Planiscig paduanischen Bronzestatuetten, ehemals Sammlung C. von Hollitscher in Berlin, jetzt Besitz K. W. Bachstitz.

In Modell II. streckt der Reiter den rechten Arm mit Kommandostab nach rückwärts, blickt in die Ferne, während das Pferd sich anschickt, über einen zu Boden Gefallenen hinwegzusetzen. Modell III und IV beschränken sich auf Reiter und Pferd, welches letzterem als Stütze eines Vorderhufes ein Baumstrunk beigegeben wird. Im Modell III streckt der Reiter den rechten Arm gerade nach rückwärts mit dem Kammandostab, ein kleiner Mantel weht um die Schultern, im Modell IV wird in etwas komplizierter Drehung des Oberkörpers der rechte

<sup>1</sup> Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1916 und Jahrbuch der Budapester Museen. I.

<sup>2</sup> Leonardo, Budapest, 1928 Pag 62—65 insbesondere.

<sup>3</sup> Leonardo und sein Kreis, München, 1929.

<sup>4</sup> Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1895.

Arm quer über die Brust und dann mit dem Kommandostab nach rückwärts genommen.

Ausser den kleinen Bronzen des geduckten Kriegers im Palazzo Trivulzio und des Pferdes in Berlin findet man auf Gemälden schon des beginnenden XVI. Jahrhunderts nicht selten kleine Reiterdarstellungen, welche untrüglich auf eines der leonardesken Modelle zurückgehen. So begegnen wir einem kleinen leonardesken Reiter ähnlich Modell III im Hintergrund von Sebastianos prachtvollem Bildnis im Budapester Museum. In der Landschaft auf des Sodoma Wandgemälde der Versuchung des hl. Benedikt in Montoliveto Maggiore sieht man einen ähnlichen kleinen Reiter; ein abenteuerliches, figurenreiches oberitalienisches Bild in der Galerie der Akademie in Wien enthält gleich eine ganze Musterkarte Leonardesker Reitermodelle, unter denen auch zwei mit gebäumten Pferden auffallen; eine Zeichnung des Arcimboldi in der Sammlung Dr. Feldmann in Brünn scheint geradezu nach dem Modello III Leonardos gefertigt zu sein. Nachhaltig scheint der Eindruck des Modello I weiter zu wirken. Ein paduanischer Bronzebildner, nach Planiscig nicht Andrea Riccio, hat die Idee einer Reiterstatuette, (Florenz Bargello), zugrunde gelegt. In mannigfachen Variationen begegnet uns das Motiv auf venezianischen Bildern, wie zum Beispiel der Laurentius-Marter des Girolamo da Santa Croce in Neapel. Ja noch in dem Frankreich Ludwig XIV hatte diese Erfindung Leonardos ihre Wirkung nicht verloren, wie eine kleine Elfenbeinstatuette des Sonnenkönigs im Musée Cluny in Paris erkennen lässt. Dem König ist statt des Streitkolbens ein Bündel Blitze in die ausgestreckte rechte Hand gegeben. Aus der beträchtlichen Zahl von Reminiszenzen an Leonardos Modelle möchte ich noch die Reiterdarstellung auf der Rückseite von Leone Leonis Medaille des Bernardino

Spina, sowie eine Plaquette des Valerio Vicentino im Besitze von Nobile Guido Cagnola erwähnen, welche letztere offenbar vollständig treu die Nachbildung von vier Reitermodellen Leonardos enthält, die im wesentlichen den vier auf dem Kupferstiche reproduzierten ähnlich sind.

Wie ich schon an anderer Stelle auszuführen Gelegenheit hatte, sind diese Reitermodelle als freie Phantasieschöpfungen Leonardos entstanden. Es wäre ein Fehler sich vorzustellen, dass es Entwürfe für den Sforza-Koloss oder für das Trivulzio-Grabmal waren. Diese kleinen Modelle Leonardos haben mit den monumentalsten Aufgaben nichts zu tun. Sie sind ein Niederschlag des Erfindungsreichtums des Meisters, der neben dem Ziele, auf das seine Aufmerksamkeit durch einen bestimmten Auftrag, zumindestens im Falle des Sforza-Denkmal, eingestellt war, hunderte von anderen Möglichkeiten und Lösungen erblickte und diesem verschwenderischen Reichtum seiner gestaltenden Phantasie in diesem, sowie auch in anderen Fällen Ausdruck gab.

Die Gruppe von Reitermodellen, die uns beschäftigt hat, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in der Mailänder Zeit vor 1499 entstanden. Dies wird sowohl durch den Umstand wahrscheinlich, dass Leonardo schon in den Hintergrundfiguren der Anbetung der Könige 1481 das Thema hatte anklingen lassen, als auch durch den Formencharakter der Pferde und Reiter. Es sind wohlgebaute schlanke Tiere, es sind geschmeidige, reichbewegte Jünglingsfiguren. Unmittelbar vor der Jahrhundertwende, wie ich annehme, reift dann die Form von Modello I in der wunderbaren Kampfgruppe des Fünf-Reiterblattes, der bekannten Zeichnung in Windsor, zu einer plastischen Vision von unvergleichlicher Geschlossenheit und geschmeidiger Kraft aus.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Abgebildet in meinem Buch Nr. 71.



Von den bisher besprochenen, aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1500 entstandenen Modellen ist die Budapester Reiterstatuette sehr verschieden. Gemeinsam ist nur das Thema: Wieder ein Krieger, diesmal mit drachengeschmücktem Helm und Schild auf gebäumtem Pferd, wieder unbenennbar, d. h. weder für eine Verherrlichung des Francesco Sforza noch des Gian Giacomo Trivulzio bestimmt. Das Pferd hat nicht die geschmeidigen Formen früherer Zeit, sondern ist von äusserst massiver, ja monstruöser Bildung. Wüssten wir nicht, dass unter Leonardos unbestreitbar eigenhändigen Zeichnungen Parallelen zu einer derartig kolossalen Ausbildung von Kruppe und Hinterbeinen existieren, so würde schon diese vom Naturvorbild sich weit entfernende Formenbehandlung stutzig machen. Allein es ist Tatsache, dass Leonardo in seiner künstlerischen Produktion der Spätzeit in einem ähnlichen Sinn wie Michelangelo über das Mass des Natürlichen hinaus in das Reich phantasieerschaffener Existenzen vordrang. In der Darstellung von Pferden und Reitern hat Leonardo diesen Schritt in das Übernatürliche in dem Karton des Reiterkampfes zur Schlacht von Anghiari getan. Ich darf dafür auf meine Ausführungen in meinem Buch verweisen. Diesem Pferdegeschlechte aus Leonardos Spätzeit gehört auch das Budapester Pferd an. Es gibt noch ein zweites Bronzeexemplar dieses Pferdes, diesmal ohne Reiter, im Metropolitan Museum in New-York. Was bei dem Budapester Pferd von Leonardo selbst entfernt, ist nicht die Monstruosität der Bildung, sondern es sind die künstlerischen Unzulänglichkeiten namentlich des vorderen Teiles, welche unserer Annahme nach der Unzulänglichkeit des das unvollendete Modell für den Guss zubereitenden, unbekannten späteren Künstlers zuzuschreiben sind.

In der Annahme einer gewissen Beziehung zwischen der Budapester Statuette

und speziell dem Reiter und den Entwürfen Leonardos für das Trivulzio-Grabmal kann man S. Meller beistimmen. Auf dem Vierreiterblatt in Windsor,<sup>1</sup> das, soweit wir urteilen können, eben Studien zum Trivulzio-Grabmal enthält, sieht man den Reiter mit Helm dargestellt, so wie auf der Budapester Statuette. Gewiss stellt dieselbe aber eine Phantasieschöpfung vielleicht etwas später als die Trivulzio-Entwürfe entstanden, dar.

Sehr zutreffend ist A. Heklers Feststellung, dass Pferd und Reiter in Budapest im Grössenmasstab verschieden sind. Sie gehörten offenbar ursprünglich nicht zusammen, so wie dem New-Yorker Pferd und auf einer von A. Hekler sehr zutreffend zum Vergleiche herangezogenen Radierung der Giuseppe Maria Crespi, der Reiter fehlt. Doch glaube ich, dass auch der Reiter, der ursprünglich offenbar für ein kleineres Pferd bestimmt war, auf einer Erfindung Leonardos beruht.

Der Typus der Anghiari-Pferde und der Budapester Statuette ist im weiteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts von allerstärkster Wirkung gewesen. Schon der Schimmel, der den von der Heimat scheidenden jungen Benedikt trägt, auf des Sodoma um 1505 entstandenen Fresko in Montoliveto Maggiore zeigt eine merkwürdige Neigung zur Kolossalbildung der rückwärtigen Körperpartien. Raffael (Stanzen des Vatikan), Beccafumi (Geschichte des Codrus, Palazzo Publico Siena) wandeln völlig in den Fusstapfen Leonardos. Bei Cecchino Salviati, sowie bei Vasari (beide im Palazzo Vecchio in Florenz) kündigt sich schon die Wendung an, die bis auf Rubens führt, eine Auffassung, die nach J. Balogh und E. Heklers vortrefflicher Beobachtung auch den Stichen nach Tempesta, der übrigens zweifellos nach Leonardo gezeichnet hat, zugrunde liegt. So wie in den Menschenleibern dieser Epoche des Manierismus,

<sup>1</sup> Abbildung in meinem Buch Nr. 72.

so ist auch in den Pferden die Drastik des Muskelspiels bei weitgehender Detailierung aufs höchste gesteigert. Liegen den Stellungsmotiven der Rosse auch noch häufig leonardeske Ideen zugrunde, so haben wir doch keinen Grund anzunehmen, dass für die Drastik des Muskelspiels im Einzelnen Leonardo die Anregung gegeben hätte. Vielmehr handelt es sich hier um eine Durchbildung auch des Pferdekörpers im Sinne der Michelangelo-Nachfolge. Erst Rubens hat die dramatisch gesteigerte Pferdedarstellung, wie sie Leonardo geschaffen hatte, in einer weiter gespannten Einheit harmonisiert. Deshalb ist seine Kopie der Anghiari Schlacht auch als Quelle zur Erkenntnis von Leonardos Idee nicht zu verwenden. Denn Rubens hat, was ja im Grunde selbstverständlich ist, eine echt Rubens'sche Variation auf das Thema Leonardos, nicht aber eine Kopie nach Leonardo gegeben.

Zur Frage zurückkehrend, von der wir den Ausgang nahmen, der Budapest-Reiterbronze, lässt sich dieselbe mit den Tendenzen der manieristischen Phase der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nicht in Einklang bringen. Sie hat in den qualitativ hochstehenden Partien das einheitlich zusammengefasste Gepräge der vorhergehenden Phase, d. h. der Leonardesken. Dass die Zurich-

tung des Modelles und der Guss dann etwa schon nach Leonardos Tod durchgeführt wurden, reisst das merkwürdige und bedeutende Stück doch nicht ganz von seinem persönlichen Werke los.

Für die Berühmtheit des Budapest-New-York-Pferdes, zeugt auch die von Hekler vortrefflich beobachtete Darstellung desselben auf einer Radierung des Giuseppe Maria Crespi. Sie bezeugt wohl auch, dass man damals, zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts in diesem Typus noch die Erfindung eines grossen Künstlers verehrte.

Über die Beziehungen zwischen Leonardos Reiterdarstellungen und der Antike — ich folge hier einer Anregung A. Heklers — wäre viel zu sagen. Es ist nicht zu bezweifeln, dass Leonardo durch Sarkophagreliefs und Werke der Kleinkunst mit antiken Motiven vertraut war und ihnen entschiedene Anregungen verdankte. *Wilhelm Suida.*

*Anmerkung:* Auf einem merkwürdigen und bisher, wie es mir scheint, nicht bemerkten Fall der Anlehnung Botticellis an Leonardo möchte ich bei Gelegenheit der Reiterdarstellungen hinweisen. In der Federzeichnung zu Dante Purgatorio. X. (Berlin, Kupferstichkabinett) Gerechtigkeit des Trajan, sind die Pferde frei, aber doch deutlich dem Hintergrund der Anbetung der Könige von Leonardo entnommen.

## RELIGIÖSE SATIRE IM MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE ZU BUDAPEST.

(Auszug.)

Um die Wurzeln der im Zeitalter der Religionsstreitigkeiten des XVI. Jahrhunderts zumal in Deutschland und in den Niederlanden zahlreich erscheinenden Spottbilder einerseits auf den Katholizismus, andererseits auf die Reformation aufdecken zu können, muss man in erster Linie auf die satirisch-destruktiven Einfälle in der Kunst des Hieronymus

Bosch achten. Darstellungen, wie das der Sammlung C. Benoit entstammende Gemälde im Louvre erbringen auf dem Gebiete der Malerei die ersten Angriffe gegen die katholische Geistlichkeit. Eine weitere Komposition von Bosch, die nur in einem Stich des Petrus a Merica erhalten geblieben ist (Abb. 73<sup>1</sup>), schildert mit noch krasserem Zügen die Laster der



Mönche, Unzucht, Gefrässigkeit und Trunksucht. Auf Grund der bis in Details gehenden inhaltlichen Übereinstimmung mit dieser Komposition von Bosch entsteht die Wahrscheinlichkeit, dass ein Gemälde des Maerten van Cleve im Budapester Museum der Bildenden Künste, bis jetzt schlechthin als Lustige Bauerngesellschaft gedeutet (Abb. 74), sich ebenfalls auf das den Katholiken vorgeworfene Laster des Trunkes bezieht. Diese Deutung des Bildes wird durch einen Kupferstich des Monogrammisten J. C. K. (Johann Conrad Klüpfel?) vollkommen bestätigt (Abb. 75). Er gibt in den wesentlichen Zügen die Komposition des Budapester Bildes ziemlich treu wieder, betont aber die drastisch-bizarren Motive noch mehr und verkündet den eigentli-

chen Gehalt in einem Vers von vulgärestem Humor (s. S. 245). Derselbe Cynismus charakterisiert ein anderes Gemälde Maerten van Cleves, das sich in Budapester Privatbesitz befindet und eine Bauernhochzeit nebst der Einweihung des Brautbettes durch einen Priester darstellt (Abb. 76). Eben mit solchen Werken Maerten van Cleves hören aber die Religionszwistigkeiten auf, ein Stoffkreis innerhalb der niederländischen Malerei zu sein, und es bleibt eine Ausnahme, wenn Adriaen van de Venne noch i. J. 1614 auf seinem Gemälde im Rijksmuseum zu Amsterdam Kat. Nr. 2486 den Antagonismus der römischen Kirche und der Protestanten in die Reihe seiner Darstellungen einbezieht.

*Andreas Pigler.*

## BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KALVARIENROTUNDE IN BUDAPEST.

(Auszug.)

Bruno Grimschitz hat in seinen Studien über die Kalvarienrotunde in Budapest für die kunsthistorische Forschung den richtigen künstlerischen Kreis bezeichnet dadurch, dass er als Meister der Kalvarienrotunde Johann Lucas v. Hildebrandt in Vorschlag brachte. Doch ist die Entstehung des Denkmals im Jahre 1711 durch die Ergebnisse der weiteren archivalischen Forschungen unhaltbar geworden. Die Korrektur der bisher bekannten Daten — Grimschitz hat die Authentizität der archivalischen Angaben nicht kontrollieren können — und die daraus folgenden Resultate lassen die Umstände der Kalvariengründung, die Zeit der Errichtung und somit den künstlerischen Kreis näher bestimmen, wodurch wir für weitere Kombinationen eine viel engere, doch sichere Grundlage erhalten.

Vor 1732 ist in Pest nur ein einfacher Kalvarienberg gestanden, vermutlich mit

drei Kreuzen versehen, gestiftet von Anna Weissin von Buda und erwähnt im Visitationsprotokoll vom Jahre 1732.

Die Wittve Anna Maria Schwarz, gestorben im Jahre 1739, war die eigentliche Stifterin der kunstvollen Kalvarienrotunde. Nach ihrem Tod ist aber die Ausführung ihres «gedachten Kalvarienbergs» sehr langsam fortgeschritten, denn die Stiftung, bestehend zum grössten Teile aus Immobilien, hat deren Verwertung genau vorgeschrieben. Erst im Jahre 1746 meldet der Kirchenvater dem Rate, dass er «nach dem approbierten Plan» den Aufbau des Kalvarienberges in Angriff nehmen könne. Die Beendigung des Baues fand im Jahre 1749, die Einweihung 1759 statt. Nach solch bedeutender Verschiebung der Errichtungszeit kann nicht mehr bezweifelt werden, dass unsere Kalvarie mit Johann v. Hildebrandt in keine Verbindung zu bringen ist. Über die Autorschaft des Denkmals

geben uns die spärlichen Angaben keine Aufklärung. Auf Grund der von Grimshitz bereits richtig betonten stilistischen Merkmale sind wir jedoch genötigt, den Meister im Kreise Hildebrandts zu suchen.

Die Fäden des Kalvarienrotudentyps greifen auf jene für die Barockzeit so bezeichnenden Treppenanlagen zurück, welche mit Brechungen und Biegungen steigend zu dem hoch gelegenen Eingang der Kirchen und Schlossfassaden führen. Unter den vielen möglichen Beispielen steht unserer Kalvarie die Gartentreppe des Schlosses Troja bei Prag am nächsten. Auf heimatlichem Boden und in vereinfachter Form erscheint dieser Typus in dem terrassenartigen Erker des Aszóder Podmaniczky-Schlosses und in der auf einen Bergabhang gebaute, ausgedehnte Treppenanlage des Stiftes von Zoborhegy. Durch eine ganz neue Verwertung dieser Grundform entwickelt sich bei uns ein neuer Kalvarientypus. Den schmucklosen Kern dieser Fassung finden wir in dem Kalvarienberg zu Vác (gebaut 1726). Allem Anscheine nach war das eigentliche Centrum der künstlerischen Ausstrahlungen für Budapest und für die Umgebung die Universitätskirche (ehemalige Pauliner-

kirche, gebaut 1724-42), die sehr viel geistige Gemeinschaft mit der Kalvarienrotunde aufweist, so dass wir kaum irren werden, wenn wir in dem Meister der Universitätskirche auch den Meister der Kalvarie vermuten. Unter der Wirkung dieser beiden Denkmäler stehen das Haus in der Kaas Ivorgasse No 10, dann in Esztergom das Komitatshaus und das Haus in der Jókai Mörgeasse No 1. Zu diesem künstlerischen Kreis gehören auch das Schloss in Nagytétény, in Gödöllő und sogar das königliche Schloss zu Ofen.

Die geistige und stilistische Zusammengehörigkeit dieser Bauten bekräftigen unsere Vermutung, dass nur ein in Pest wirksamer, bedeutsamer Meister für sie in Betracht kommen kann. Und tatsächlich wird im Jahre 1724 in Pest der Salzburger Baumeister Andreas Mayerhoffer als Bürger aufgenommen, welcher in Ráckeve nach dem Plan Hildebrandts den Aufbau des Schlosses geleitet hatte. In seiner auch von der Stadtleitung anerkannten Person erhalten wir einen Meister aus dem Kreise Hildebrandts, in welchem wir den Schöpfer der Kalvarienrotunde vermuten können.

*Elemér Réh.*

## DIE SCHMIEDEEISERNEN GITTERTORE DES KOMITATSHAUSES ZU EGER UND IHRE BEDEUTUNG IN DER UNGARISCHEN UND EUROPÄISCHEN EISENKUNST.

(Auszug).

Die schönsten Werke ungarischer Schmiedekunst sind die zwei schmiedeisernen Tore des Komitatshauses zu Eger (Erlau, Komitat Heves). Alles was wir darüber wissen ist, dass sie aus dem Jahre 1755-56 stammen. Das Komitatshaus wurde unter dem Bischof Graf Franz Barkóczy zwischen 1755-56 erbaut; leider sind archivalische Dokumente von

Barkóczys Bauten in Eger nicht zu finden, auch die obgenannte Jahreszahl ist aus der «historia domus» des Serviten- und Minoritenordens entnommen. Da wir den Meister der schmiedeisernen Tore nicht feststellen können, müssen wir uns mit stylkritischer Analyse begnügen.

Dass wir in Ungarn solche hervor-



ragende Schmiedewerke finden, deutet auf eine blühende Schmiedekunst hin, die zwar von aussen beeinflusst wurde, doch trotzdem originelle Werke hervorbrachte.

Die meisten erhaltenen Schmiedeisenwerke aus der Zeit der Gotik in Ungarn sind Türen von Sakramentshäusern, mit Masswerkformen der Steinarchitektur dekoriert. Solche sind die vom Sakramentshaus im Dom zu Kassa (Kaschau) mit Wappen des Königs Matthias Corvinus; die von der St. Aegidiuskirche in Bártfa, ferner die in Kiszeben und Lápispatak. Solche Werke findet man häufig auch in Deutschland und Österreich, so besonders die Sakramentshaustür von Máriafalva zeigt nähere Ähnlichkeit mit einem österreichischen Sprechgitter aus dem XV. Jahrhundert (Abb. in Hövers Eisenwerk). Dass damals auch schon ausländische Meister bei uns arbeiteten, beweist die Sakramentshaustür des Domes zu Pozsony (Pressburg), der Inschrift nach von Sigismund Fischer, Schlosser aus Wien verfertigt.

Die ungarische Renaissance Kunstschlosserei blüht gänzlich unter deutschem Einfluss. Wir wissen von deutschen Schlossern und Waffenschmiedern aus Nürnberg, Breslau und Augsburg, die sich in Oberungarn und Siebenbürgen niederliessen und dort ihr Gewerbe weiter ausübten. (Ludwig Kemény: Műtörténeti adatok Kassa múltjából, *Archaeologiai Értesítő* 1905–1906.) Die erhaltenen Werke, meistens Balkongitter (Thürzöhaus Löcse, Leitschau) und Grabkreuze (im Friedhof von Sércz) zeigen die selben, aus runden Stäben gebogenen symmetrischen Ranken, mit flachen Silhouettefiguren und Masken, die uns aus deutschen (Gegend von Nürnberg, Breslau, Aschaffenburg) und österreichischen Schmiedewerken so wohlbekannt sind.

Während in der Renaissance die Schmiedekunst ihren Höhepunkt in germanischen Ländern erreichte, wird in der Barockzeit Frankreich tonangebend,

wo besonders die schmiedeisenernen Gittertore als «grille d'honneur» ausgebildet wurden. Charakteristisch ist im französischen Gitterwerke, dass der architektonisch struktive Grundgedanke immer mehr hervorgehoben wird (Versailles; Angers, Jardin Botanique; Sens, Erzbischöfliches Palais), das Gitterwerk besteht immer aus parallellaufenden Stäben, nur mässig belebt mit graziösen Barock oder Rococo Ornamenten, also Konstruktion und Dekoration sind im Gleichgewicht. Den Höhepunkt französischer Schmiedekunst bildet das Gitterwerk in Nancy von Jean Lamour (Mitte XVIII. Jahrhundert) mit feinem dekorativen Sinn wunderbar verfertigt. Den französischen, immer klassizistisch veranlagten Kunstsinn zeigen besonders die Musterbücher aus dem XVIII. Jahrhundert (D. Marot, J. Bérain, J. F. Blondel), wo die Künstler in Stichen alles vorlegen, wie ein Gittertor, ein Balkon- oder Fenstergitter aufgebaut und verziert werden sollte.

Dagegen zeigen die deutschen Barock- und Rococoschmiedewerke eine ganz andere Auffassung. Der urgermanisch phantasiereiche Kunstsinn überschwämmt die struktiven Gitterstäbe mit höchst originellen, überreichen organischen Verzierungsformen, wobei das Architektonische neben dem Dekorativen eine zweitklassige Rolle spielt (Mannheim Jesuitenkirche; Roggenburg Kirche; manche Teile am Würzburger Gitterwerk). Die letzten Konsequenzen dieser Richtung sehen wir in den Gittertoren von Eger, wo überhaupt keine Parallelstäbe mehr vorhanden sind und die ganze Fläche in ein höchst reizvolles und bewegliches Spiel der organischen Rococoformen aufgelöst ist.

Barock und Rococo Schmiedewerke befinden sich in Ungarn hauptsächlich in den Städten Pozsony und Győr (Pressburg und Raab). Besonders Pozsony ist eine reiche Barockstadt und bietet einige Werke (Schildhälter aus der Ro-

cocozeit und einige Teile aus der eiser-  
nen Verzierung des Palais Eszterházy),  
die rein technisch und auch der üppigen  
Rococoformen nach, den Toren in Eger  
sehr nahe stehen. Ein Gittertor, wo die  
parallelen Stäbe ebenfalls ganz ausge-  
schaltet sind, besitzt die griechisch  
katholische Kirche in Eperjes (1760),  
jedoch die Ähnlichkeit besteht nur in

der Auffassung des Gittertores, die For-  
men sind viel gemässiger und trockener.

Demnach müssen wir uns mit der  
Fixierung der Tore von Eger im Pozsonyer  
Kreis begnügen, mit Hinweisung auf  
die süddeutschen rococo Eisenwerke, bis  
uns ein glücklicher archivalischer Fund  
etwas über die Herkunft des Meisters  
zutage fördert. *Magda Oberschall.*



## KLEINERE MITTEILUNGEN.

### Über die Resultate der neueren Ausgrabungen im Bükkgebirge.

(Auszug.)

Verfasser veröffentlicht die in den letzten Jahren in der *Istállóskőer Höhle* und *Szeletahöhle* erzielten Resultate.

Im hintersten Teil der Istállóskőer Höhle gelang es zwei Feuerherde aufzudecken, die beide dem spätmittleren Aurignacien angehören. Im oberen Feuerherde wurde eine «Gravettspitze» (Abb. 91), im unteren zwei Knochenartefakte und viele Klingen aus Höhlenbäreckzähnen verfertigt, gefunden. Das eine in eine Spitze auslaufende Knochenartefakt (Horn?) ist mit einer «Blutrille» versehen und dürfte für einen Vorläufer der späteren ähnlichen Magdalenienformen anzusehen sein (Abb. 92). Diese Beobachtung spricht auch für die Einheitlichkeit des Aurignaco-Magdalenienkulturkreises. Das unter Abb. 93 gegebene Knochengerät ist am spitzen Ende mit einigen parallel eingeritzten Linien versehen (Erinnerungszeichen?). Abb. 94 veranschaulicht das schönste Exemplar der acht hier gefundenen «Kiskevélyer Klingen» (Klingen aus Höhlenbäreckzähnen).

Während dieser Arbeit fand Géza von Megay bei dem Ausgange der Höhle einen ungestörten neolithischen Feuerherd, der mit «Bükkien»-Scherben vermengt, eine grosse Menge von aufgeschlagenen angebrannten Tierknochen und Menschenknochen in grösster Unordnung enthielt. Die Zahl der Menschen-

knochen belief sich auf ungefähr 200, darunter viele Unterkiefer, vorherrschend von Kindern. Alles spricht für Kannibalismus. Sogar ein Teil der Menschenknochen ist aufgeschlagen und angebrannt. Die Abbildungen 95–99 zeigen verschiedene Funde des Feuerherdes dieser «Bükkien-Kannibalen».

Die letzten Ausgrabungen der *Szeletahöhle* unternahmen wir im Frühjahr und Herbst des Jahres 1928 mit Unterstützung der Cambridger Gelehrten L. Clarke, F. R. Parrington und des Miskolcer Museums. Die Abbildungen 100–104 und 115 zeigen Typen des Protosolutréen, 105–107 des Altsolutréen, 108–109 die Typen des Hochsolutréen. Erwähnenswert ist noch die Knochenspitze mit gespalteter Basis (Abb. 110 a+b), die zusammen mit Protosolutréentypen gefunden wurde, und die dem Exemplar aus der Pálffyhöhle stammend entspricht (Abb. 111 a+b). Dieser charakteristische Typus des westeuropäischen Aurignaciens spricht daher einesteils für das hohe Alter des ungarländischen Protosolutréen und andernteils für die westeuropäische Abstammung der Aurignacienkultur.

Dr. Andreas v. Sánd.

### Eine Grabstätte aus der Völkerwanderungszeit bei Bágyog.

(Auszug.)

Der bei Bágyog (Kom. Sopron) gelegene Hügel, namens Gyűrhegy, ist eine Grabstätte aus der Völkerwanderungszeit.

Die Funde von diesem Orte kamen das erstemal zum Vorschein, als man dort Sand ausgrub. Schon im Jahre 1905 bekam das Győrer Benediktiner Museum einige Gegenstände (Abb. 119—122). Im Jahre 1925 den 29. September und den 1. Oktober wurden mehrere Gräber ausgegraben. Der wertvollste Fund war das Skelett eines vornehmen Kriegers, der mit seinen Sklaven und seinem Pferde bestattet wurde (Plan, 2. Grab). Der Krieger lag rechts, der eine Sklave links an seiner Seite, der andere ihnen zu Füßen. Das ganze Skelett des Pferdes lag quer über den Unterbeinen der beiden ersten Skelette. Die beigelegten Gegenstände konnte man nicht ganz bergen. Die Gürtelbeschläge sind von einem selteneren Typ. Das einschneidige, gerade Schwert gleicht dem Schwert von Csúny, aber hier fehlt das Quereisen. Die Schläferinge der rechten Schläfe sind aus Gold. Die Steigbügel sind klein. Die für das Zeitalter bezeichnenden flachen, krummen Knochen lagen beim rechten Ellbogen und beim rechten Oberfusse (Abb. 123—136).

Ein anderes, ebenso reiches Grab war das eines kleinen Mädchens. Es ist in sitzendem Zustande bestattet worden. An jeder Hand hatte es einen spiralen Ring, je ein Armband, am Halse eine Perlenkette. Hier ist das aus zwei Ringen bestehende Ohrgehänge interessant. Der kleinere Ring war im Ohre befestigt, der andere grössere hing an diesem. Am Ende der grösseren tropfenartigen Ringperle waren, in einem Haken, Kettchen in der Form von langen S angebracht, die wahrscheinlich dazu dienten, die beiden Ohrgehänge hinten am Halse zu verbinden (Abb. 138—143).

Im Sommer 1926 gruben meine Schüler das Skelett eines Kriegers aus, bei dem man einen Säbel fand. Ich erwarb diesen 83,5 cm langen, 3 cm breiten, einschneidigen, krummen Säbel, der orientalischen Types ist, für unsere Sammlung. Es ist ein seltener Typ. Sein Quereisen ist kurz;

die je zwei vertikalen Verlängerungen desselben hielten die hölzernen Platten des Griffes und die hölzerne Scheide zusammen. Hier wurden auch krumme Knochen-Platten aus der Avarenzeit und ein Bronzering mit zwei Henkeln aufgefunden (Abb. 144—7).

Im Jahre 1926 den 11. September kam bei einer Ausgrabung eine Fibel aus Eisen, in römisch-germanischem Style zum Vorschein, welche bei der Hüfte eines Frauenskelettes lag (Abb. 148).

Bei der mit dem Soproner Museum gemeinsam vorgenommenen Ausgrabung am 12. April 1927 fanden wir eine ganze Kriegergarnitur aus Bronze gegossen mit Pflanzendekorationen und eine reichere Frauenkleidgarnitur (Plan, 22. u. 24. Grab). Die anderen Gräber waren nicht so reich. In jedem fand man je ein grob ausgeführtes Geschirr beim Oberfusse, ein Messer beim Oberschenkel oder bei der Hüfte. Die kleineren Gegenstände: die eisernen Ringe und Spindelknöpfe sind von bekanntem Typ. *Dr. E. Lovas.*

#### **Beiträge zur Goldschmiedekunst der Völkerwanderungszeit.**

(Auszug.)

Verfasser befasst sich eingehend mit den jüngsten Ausgrabungen in Szentes, deren interessantes Ergebnis das Grab eines hunnischen Goldschmiedemeisters war. Der vorgefundene, mit Bronzbeschlägen versehene Gürtel weist — verglichen mit älteren Funden dieser Art — auf eine entwickelte Goldschmiedekunst, welche nach gewissen Symmetrie-Regeln arbeitete, jedoch auch individuelle Anordnungen aufweist. *Elemér Schupiter.*

#### **Miniature aus einem Messbuch des XV-ten Jahrhunderts.**

(Auszug.)

Verf. beschreibt die auf zwei übriggebliebenen Blättern eines mittelalter-



lichen Messbuches (f. XVI u. f. XVII) sichtbare, reich verzierte S. Initiale. Das Messbuch, dessen Reste im Archiv der Grafen Zichy verwahrt werden, befand sich ursprünglich im Besitze der Familie Várday und gehörte entweder Stefan, dem Kalocsaer Kardinalen (XV. Jahrh.), oder Franz, dem siebenbürgischen Bischof (Anfang d. XVI. Jahrh.). Das Messbuch stammt aus Italien, von der Mitte des XV. Jahrhunderts. *Dr. Paul Lukesics.*

### **Kritische Übersicht der Wirkung Dürers in Ungarn.**

(Auszug.)

Nach gründlicher Untersuchung stellt Verfasser fest, dass Dürers Wirkung in Ungarn sich nur auf drei Altarwerke beschränkt, welche eine stärkere Anlehnung an Dürers Stiche aufweisen.

*Magda Oberschall.*

### **Anton Bini italienischer Bilderhändler in Ofen.**

(Auszug.)

Verf. veröffentlicht das Verzeichnis der am Anfang des XVI. Jahrhunderts im Besitze des Bischofs von Siebenbürgen, Franz Várday, sich befindenden Gemälde. Einen Teil der Gemälde verschaffte der Bischof vom Domherrn Johannes Mezerický, welcher sie von dem florentiner Bilderhändler Anton Bini kaufte, der sich gegen 1521 in Ofen aufhielt. Ferner veröffentlicht er das Inventar vom Hause des Bischofs in Gyulafehérvár, aus dem wir sehen können, dass die Einrichtungsstücke grössten Teils italienischen Ursprungs waren.

*Dr. Paul Lukesics.*

### **Ungarisches Burschenschafts- Gelübde aus dem Jahre 1580.**

(Auszug.)

Verf. veröffentlicht die erste, in ungarischer Sprache verfasste, mit Zeich-

*Archaeologiai Értesítő.*

nungen verzierte Studenten-Verpflichtung, welche Johannes Kappi Student in Bartfeld, Mitglied der dortigen Burschenschaft ausgestellt hat. Die Zeichnung stammt von einem zeichenkundigen Mitgliede der Burschenschaft. Auf dem Schilde über dem Texte des Gelübdes ist das Wappen der Familie Kappi, unter dem Text die Gestalt eines Studenten, links in der Mitte das Bild eines Professors und rechts in der oberen und untern Ecke die Gestalt des damaligen Studentenführers oder «König»-s zu erkennen, dessen Person wahrscheinlich mit einem der Melith Söhnen identisch ist.

*Dr. Paul Lukesics.*

### **Neue Beiträge zur Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Florenz und Ungarn.**

(Auszug.)

Die Verfasserin erwähnt als Ergänzungen zu ihrem Aufsätze ähnlichen Gegenstandes (Arch. Ért. XL. S. 189) die folgenden neuen Angaben:

Vasari hat auf seinem, die Verherrlichung Lorenzo Medici's darstellenden Fresko (Abb. 141) auch das Porträt des Gesandten Matthias Corvinus nach einem Original Botticelli's angebracht. Die historischen Angaben machen es wahrscheinlich, dass dieser Gesandte Taddeo Ugoletti, der Bibliothekar des Königs war.

Nach der Angabe del Migliore's stand in der SS. Annunziata zu Florenz in der Reihe der Votivstatuen auch das Reiterdenkmal von Johannes Hunyadi.

Für den König Matthias arbeitete auch Nicolo Grosso detto Caparra, der berühmte Kunstschlosser.

Auf Grund neuer archivalischer Dokumente korrigiert die Verfasserin ihre früheren Angaben über Chimenti Camicia. Camicia verweilte nämlich im Jahre 1491 in Ungarn und im 1505 war er noch am

Leben. Somit fällt seine Identifizierung mit dem Cimente lignarolo, der im Dienste Ippolito d'Este's, Erzbischof von Gran stand, weg und seine ungarländische Tätigkeit ist für den Zeitraum 1479—1491 bewiesen.

Für ungarische Mäzene oder in Ungarn arbeiteten mehrere florentinische Maler auch am Anfange des XVI. Jahrhunderts. Zu den vorigen gehören Sogliani, Antonio del Cerraiuolo, Domenico Puligo, zu den letzteren Visino und Raffaello di Galieno.

Nach der Niederlage von Mohács beschränkten sich die künstlerischen Beziehungen einerseits auf das Wirken der toskanischen Kriegsarchitekten in Ungarn (Gismondo da Pratovecchio, Sigmund de Pretta da Pisa, Felix de Pisa, Gabriele Ughi u. s. w.) anderseits auf die Behandlung ungarischer Themen durch die florentinischen Künstler gelegentlich der mit dem Hause der Habsburger verbundenen Feste. (Einzugs Karls V. in Florenz, Hochzeit des Francesco Medici's mit Giovanna d'Austria.)

*Jolán Balogh.*

### Beiträge zum Katalog des Georg Ráth-Museums.

(Auszug.)

Nebst Literaturangaben und historischen Kommentaren werden einzelne neue Malerbenennungen vorgeschlagen. Nr. 147 ist ein bekannter Madonnentyp von Rondinelli (bisher: Cima). Nr. 208 ist eins der schönsten Frühwerke Piombos (bisher: Palma). Für die Bildnisse Nr. 200. werden anstatt Moroni Moretto, für 202 und 197 anstatt Jacopo Tintoretto Domenico und Jacopo Bassano vorgeschlagen (letzteres nach wörtlicher Mitteilung von Prof. Coletti). Nr. 7 stellt die Verkündigung an Joachim dar, und ist ein Werk Leandro Bassanos (bisher: Jacopo). Von den Niederländern wird ein Werkstattbild des Rubens in den bekannten Achilleszyklus eingereiht, ein signierter Isaac von Ostade neu bestimmt (bisher: Adriaen), und ein Rembrandt zugeschriebenes Frauenbildnis aus stilkritischen Gründen Lievens zuerteilt.

*Georg Gombosi.*









## TARTALOM.

	Lap
HEKLER ANTAL: Új adatok az antik portraitművészethez .....	1
SZALAY ÁKOS: Ásatások Pergamonban .....	15
BANNER JÁNOS: Adatok a körömmel díszített edények kronológiájához .....	23
HILLEBRAND JENŐ: Újabb ásatásaim a zagyvapálfalvai bronzkori urnatemetőben .....	31
ROSKA MÁRTON: A székelyhídi őskori aranylelet .....	41
KUZZINSZKY BÁLINT: Kiadatlan római kőemlékek Szentendréen .....	45
BUDAY ÁRPÁD: A magyarföldi limeskutatások .....	58
FETTICH NÁNDOR: Adatok az ősgermán állatornamentumok II. stílusának eredet- kérdéséhez .....	68
OTTO VON FALKE: A szent korona .....	125
BALOGH JOLÁN: A magyarországi szent György-ábrázolások forrásai .....	134
GENTHON ISTVÁN: Az apostolvértanúságok mestere .....	156
WILHELM SUDA: Leonardo lovasábrázolásai .....	182
PIGLER ANDOR: Vallási vonatkozású szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban .....	193
RÉH ELEMÉR: Adatok a régi pesti kálvária történetéhez .....	202
OBERSCHALL MAGDA: Az egri vármegyeház kovácsolt vaskapui és helyük a hazai és európai vasművészetben .....	223

### Kisebb közlemények.

IFJ. SAÁD ANDOR: A Bükk-hegységben végzett újabb kutatások eredményei .....	238
IOVAS ELEMÉR: A bágyog-gyűrhegyi népvándorlási temető .....	248
SCHUPITER ELEMÉR: Övdiszítő műgyakorlat a hún ötvösművészetben .....	258
LUKCSICS PÁL: Miniature egy XV. századból származó miscskönyvből .....	265
OBERSCHALL MAGDA: Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintése .....	266
LUKCSICS PÁL: Bini Antal olasz képkereskedő Budán a XVI. század elején .....	269
LUKCSICS PÁL: Magyar bajtársi igazolvány 1580-ból .....	270
TÖMÖRVY EDITH: Az Esterházy Madonna előkészítő vázlatának egy másolata .....	272
BALOGH JOLÁN: Újabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez .....	273
GOMBOSI GYÖRGY: Jegyzetek a Ráth György-Múzeum katalógusához .....	280
A kisdíósi «Petronius-sírkő» .....	282

### Könyvismertetések.

HANS MÜHLESTEIN: Die Kunst der Etrusker. I. Die Ursprünge. Berlin 1929. — Derselbe: Die Geburt des Abendlandes. Potsdam 1929 ( <i>Calice</i> ) .....	283
Reallexikon der Vorgeschichte unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Max Ebert. I—XIV. kötet, Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1924—1929. ( <i>Juhász</i> ) .....	284
Archæologia Hungarica (A Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának kiadványai. Szerkeszti: Hillebrand Jenő. 1—4. kötet. Budaest, 1926— 1929.) ( <i>Banner</i> ) .....	295
LADISLAS GÁL: L'Architecture Religieuse en Hongrie du XI <sup>e</sup> au XIII <sup>e</sup> siècles. Paris, Librairie Ernest Leroux. 1929. (Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon.) XV+300 old. ( <i>Krompecher</i> ) .....	297
Újabb Leonardo-irodalom. ( <i>Péter</i> ) .....	299
Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Rudolf Busch. Hildesheim und Leipzig, 1928. ( <i>Oberschall</i> ) .....	307
DAGOBERT FREY: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Welt- anschauung. Filser Verlag 1929. ( <i>Zádor</i> ) .....	310

Az Archæologiai Értesítő szerkesztőségének szánt összes küldeményeket kérjük  
Hekler Antal egyetemi tanár címére Budapest, IX., Erkel-utca 9 sz. küldeni.

Franklin-Társulat nyomdája: Géczy Kálmán.